

السنة الثانية

الاثنين 1 شباط

2010

24

24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

# الفاوون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر

www.alghaoun.com

## 6 حوار غير منشور مع أنسي الحاج أجريته قبل أربعين عاماً الشاعرة الراحلة أمل جراح



مع هذا العدد تُنهي «الفاوون» سنتها الثانية. وهي لا تجد، لمثل هذه المناسبة، أفضل من إعلانها عن أنها ماضية في تشكيل جبهة للمعارضة الثقافية ضدّ الفساد الثقافي العربي. وقد انضمّ إلى هذه المعارضة حتّى اليوم أكثر من 50 من الأدباء الشباب الشجعان (ستُنشر الأسماء لاحقاً بعد الاتفاق الجماعيّ على مسودة المشروع)، والاتصالات ما تزال جارية مع الآخرين والدعوة مفتوحة لكل الشباب الموهوبين أصحاب التجارب الجادة للانضمام وطرح الأفكار. وعليه فهذا الخبر هو دعوة عامة إلى جميع من لم نستطع التواصل معه لمراسلة «الفاوون» على عنوانها الإلكتروني: info@alghaoun.com

info@alghaoun.com



## أسطورة رياض الصالح الحسين

## خمسون على «لن»



سرّ الشعبية العاتلة  
لبيلي كولينز

16



الفرص الضائعة لقصيدة  
النثر

9



يوم أصبح ناثره فرنسا  
شعراءها

4



في مثل هذه الأيام يكون قد مضى على صدور «لن» خمسون عاماً.

قبلها نُشرت قصائد نثر عربية من دون هذه التسمية (سليمان عواد وتوفيق صايغ مثلاً)، وبعدها نُشرت دواوين أكثر براعة. لكن

«لن» بقيت قرآن الحداثة الجديدة.

وهنا أَسْتعِيد سؤالي المؤرق (لي على الأقل)، والذي سبق أن طرحته في العدد الخاص بأنسي الحاج من مجلة «نقد»: لماذا تحوّلت «لن» أنسي الحاج إلى بيان جيل قصيدة النثر، في حين بقيت «شطايا ورماد» نازك الملائكة (والتي كانت البداية المؤسّسة لقصيدة التفعيلة) في مكانها رغم أهميتها الشديدة؟ لماذا تحوّل أنسي الحاج إلى نبيّ، وبقيت نازك الملائكة صُحَابِيَّة لقصيدة ليس لها نبيّ؟

هل هو الفارق بين مجموعتين شعريّتين، أم هو الفارق بين «نوعين» من الشعر، وبالتالي الفارق بين حدثاتين؟

شخصياً، أنحاز إلى الجواب الثاني. فمن الناحية الفنّية تقض مجموعة «شطايا ورماد» بين أفضل الشعر العربي التفعيلي الحديث.

كما أن المقارنة بين مقدّمتَي المجموعتين («لن» و«شطايا ورماد») تظهر نازك الملائكة كناقدة ضليعة ومتمرّسة أكثر من أنسي الحاج الساخط في مقدّمته حدّ التناقض.

وفي الحقيقة فإن المقارنة بين المقدّمَتين، تُقنّعنا بما لا يدع مجالاً للشك، بأن المقارنة الصحيحة يجب أن تقوم بين حدثتين (التفعيلة وقصيدة النثر) لا بين شاعرين (الملائكة والحاج). والفارق هنا ليس مصطنعاً بالطبع. فالحداثة الأولى (التفعيلة) قدّمت نفسها كامتداد طبيعي وسلس للتراث، لا بل إن نازك الملائكة جهدت لتجد جذوراً ضاربة لها في هذا التراث (شعر البند). بينما جاءت قصيدة النثر استغزائية، غير هيّابة، وغير مكترثة بمسألة الجذور كلها، بل إنها قدّمت – تقريباً – كإنتاج طبيعي لترجمة الشعر الغربي وشعرائه الكبار.

وما قالته الملائكة «بلا»، قاله أنسي بـ«لن». قاله بالمؤكّد الضبابي، بالحاسم لكن غير الواضح، بالجازم لكن المفتوح. ومثل هذه الخلاصة يمكن معاينتها في أجلى صورها من خلال المقارنة بين مقدّمتَي «لن» و«شطايا ورماد». فقد كانت مقدّمة الملائكة – كما قلت سابقاً – مقدّمة تقديم الأجوبة، بينما كانت مقدّمة الحاج مقدّمة طرح الأسئلة. كان همّ نازك الملائكة طمأنة الناس والشعراء، في حين كان همّ أنسي الحاج إقلاقهم واستغزازهم وقضّ مضاجعهم.

وفي هذا الفارق بين مقدّمة الأجوبة ومقدّمة الأسئلة، يبرز الفارق بين الحدثاتين: بين حادثة استيعابية وحداثة استغزائية، بين حادثة تطمين وحداثة تقليل، بين حادثة مسيجة وحداثة مفتوحة.

وهنا، ونحن بصدد توصيف البدايات، لا بدّ من قول هذه الحقيقة التي

الإثنين 1 شباط 2010

غابت تماماً عن جميع من كتبوا عن «لن» بوصفها فعل تأسيس؛

من أكثر الأشياء التي يمكن الزعم إن «لن» غُبت فيها، هي اعتبارها تحصيل حاصل لدورة تاريخية في الشعر. وذلك ليس صحيحاً بالطبع.

فأنداك، ونحن الآن نعود إلى العام 1960 تاريخ صدور «لن»، كان الصراع ما يزال فتياً جداً داخل الحداثة الأولى (قصيدة التفعيلة) وكان يلزمه ثلاثة أو أربعة عقود أخرى كي ينتهي، حيث ثمة جبهتان مشتعلتان آنذاك: جبهة بين المؤسّسين والجمهور، وجبهة بين المؤسّسين أنفسهم. وكان من الجنون تقريباً التفكير بفتح جبهة لقصيدة النثر. والدليل على ذلك أن من كتب قصيدة نثر قبل «لن» لم يجرؤ على تسميتها بهذا الاسم، وكان في أحسن الأحوال يكتفي – كما فعل توفيق صايغ – بتسميتها «قصائد».

لقد جاءت «لن» وحدها، وبوقاحة نبيلة تتخطىها تلك المغامرة. جاءت بلا دعوة، وبلا انتظار للدور. وإن كان بعضه صحيحاً القول إن «لن» لمجلة لشعر، فضل عليها، فليس صحيحاً الذهاب أكثر من ذلك. فلم يَتَبَيَّن تماماً يوسف الخال ديوان «لن» مثلما تبيّن غيره. أتحَدَث هنا عن يوسف الخال راعي الحداثة وصاحب «دار مجلة شعر». وأنا في هذا الكلام أفشي معلومة مهمّة، إن لم أقل سراً، عن أن أنسي الحاج – لمن لا يعرف – طبع «لن» على نفقته الخاصة. وهنا آتمنى على أنسي أن يفني بوعده لي فيسمح لـ«لغاوون» بنشر صورة عن إيصال الدفع الخاص بـ«لن» (مقداره 100 ليرة لبنانية).

أقول ذلك كي لا يكون سهلاً بعد اليوم الانقصاص من قيمة المغامرة الفردية التي قامها أنسي الحاج في «لن». وكى لا تظل قصائد النثر التي كتّبت قبل «لن» مادة للتعبير والتشكيك بقيمة هذه المجموعة. الوعي الشعري بفعل التأسيس له ثمنه، الباهظ أيضاً. قرار المواجهة لا يقل قيمة – من وجهة نظر تاريخية – عن المادة التي خيضت في سبيلها تلك المواجهة.

وعى شعري كبير اختزنه أنسي الحاج حين أقدم على ما أقدم عليه، فليس عفوياً أنه سمّى القصيدة الأولى في «لن» بـهوية». وليس عفوياً أنه ختم «لن» بحزبة حزبة حزبة.

ماذا لو لم تأت «لن» قبل خمسين عاماً؟ هل كانت مجموعة أخرى ستأتي حقاً وتفعل ما فعلته، أم أننا كنّا سننتظر عقداً أو عقدين آخرين حتّى يأتي دور قصيدة النثر؟

بدأت نازك الملائكة المغامرة بـشطايا ورماد، واليوم لم يبقَ من مغامرة التفعيلة – لولا ثلاثة أو أربعة أسماء – سوى «الشطايا والرماد». وبدأ أنسي الحاج المغامرة بـ«لن»، وما زال شعراء قصيدة نثر اليوم يصرخون: «لن» دون أن نعرف بوجه منّ؟

خمسون على «لن»، هي خمسون على أشياء كثيرة. خمسون على المغامرة الكبرى للحداثة الشعرية العربية. وخمسون أيضاً على الطلاق الكبير بين الشاعر العربي وجمهوره.

## الكتاب المزدك

يضحكان لسببَين متناقضَين. كل منهما يضحك على غباء الآخر، وكل منهما مقتنع بسبب ضحكه. ولم أعرف في تلك اللحظات، حقيقة، مَن الأغبي بيننا: أنا أم هو؟ ولم أستطع التأكد، بسبب استسلامي السريع للضحك، مما إذا كانت تكنتي بالفعل أطرف من تكنته.

دخلت السكرتيرة ونحن نضحك، أرادت أن تقول له شيئاً فضحكت، أراد أن يجيب فغرق أكثر في الضحك. نظرت إلّى فوجدتني أضحك. ضحكت أكثر. أرادت الخروج فخدعها الباب الزجاجي الذي نسيت أن افتحه فارتطمت به. وهنا تحوّل مدير المطبعة إلّى مجنون حقيقي في الضحك، والسكرتيرة المسكينة راحت تقهقه حتّى كادت أن تجلس على الأرض.

ثلاثة يضحكون كالمجانين في غرفة: ناشر ومدير مطبعة وسكرتيرة... تقريباً هذه هي حال النشر في العالم العربي.

الإثنين 1 شباط 2010

## الفاوون



يكتبها

شوقي أبي شقرا

على صورته. وما أبدع الصانع والمصنوع

والخالق الذي جعل المخلوق يتزيّا بتلك النفحة وما هي إلا أقوى وألا البطلة.

×××

ومن هايتي وضحاياها إلى الطائرة الإثيوبية التي سقطت في بحرنا المتوسط، وإلى ضحاياها. وتأخذ الفاجعة مأخذ الحكمة وكيف أنها، وإن أقلّ إزاء تلك الضخمة حسابياً، هي كذلك ضخمة ومريرة وهلك فيها لبنانيون كثر أعزاء وأحباء وآخرون. وكان المنقذون، وكان الهمّ الأول هو البحث عن تلك النفحة الإلهية، عن أحياء فيها. وهكذا يدبّر سبحانه لأبنائه أجمعين ما يدبّر وأنا إليه راجعون.

×××

وهنا أصغي إلى صديقي المفكّر والحكيم ذي الحكمة المشرقية، قيصر عفيف الذي خاطبني من مكسيكو عاصمة البلاد الذي يقطن، رداً على سؤالي : ألا تبرد في تلك العاصمة المرتفعة إلى ألفَي متر وثيف؟ وأجابني إنه طقس بارد فيها، وأنه مرّت أيام وكانت الحرارة نازلة منخفضة، وإنه ليست دائماً هكذا، بل ثمة طقس فيها يتغيّر إما إلى أحسن وإما إلى أسوأ، وإنه مرتاح. وإنه يُصدر مجلّته «الحركة الشعرية» في موعدها مع القارئء وهو يشرف على تحريرها مع المفكّر والصاديق والصحافي والأكاديمي النابه، محمود شريح.

وفي هذه المجلة الدائمة الصدور الفصليّ منذ سنوات، مشاهد من القصيدة العربية الحديثة تأتي من البلدان العربيّة، وحيث يفلش الشباب البادئون والأكبر سنًا نماذج مما هي القصيدة الجديدة في عالمهم، وكيف تصاغ من الألف إلى الياء وما هي التفاصيل والملمحات وهل من نماذج ساطعة؟

ولا يتوقّف صديقي الذي يخاطبني هاتفياً، عند هذا الموضوع، بل يسرد لي أن مكسيكو ابنة القبائل المتحضّرة، من الهنود الأزتيكك والمايا وسلالات أخرى،

الإنسان والزلازل رحلة إلى الخوف، إلى الهول، إلى المجهول، إلى الموت، وهي قديمة قدم الوجود وقدم الأرض التي نحن عليها ننهض ثم ننحني، ثم نزول ولكن على رجاء، على انتقال سيكون بعده ما بعده من الأمل، من الوعد الإلهي، ومن المثالية التي هي هناك.

وهذه هايتي التي هُدمت، دُمّرت، وتهاوت بيوت وعمارات فيها ومات من قومها آلاف وآلاف. وجاءها منقذون من البعداء ومن الأقربين، ولا شيء، في كلّ ما فعلوه، يعادل الشخص الحيّ. إذ مرّة بعد مرّة، كان الحيّ المطمور تحت الانقراض يصعد ثانية، وكلّما صعد عمّت البهجة الذين على الأرض السويّة، ويكون تصفيق ترحاباً بهذا الشاطر وكأنّه الابن الشاطر وكأنّه انتقام مما جرى من هبوط وخسوف، وكأنّ أن تكون حياً فتلك هي المعجزة، وأن ينتصر واحد وحده على الفناء، على الرحيل قسراً، على القدر، فتلك نعمة من فوق، نعمة من الأعلى، وتضحك النعمة على العدو الذي يقابلها، والذي لا يريدُها أن تكون حاضرة وأن تحدث وتطلّ نجمتها من الفضاء المزدان بالقناديل.

وتلك هي النفحة، نفحة البقاء، ونحن البشر نحسّها عفواً وارتجالاً نحسّها في القنارة، في الغريزة، وهكذا ذلك الشاب في هايتي زحف زحفاً إلى النجاة مغالباً أحد عشر يوماً في الفراغ، في السجن الثقيل والمرهق، في الخواء، وهكذا دفعته تلك النفحة فيه، في جليابه، في جسده الطامح والذين ينتظرون خلاصه، والذين ما إن وصل إلى الضوء، صفقوا له وكان بهم مثل طرب، وكذلك شيء من النشوة متأتّية من القدير، ومن أن البشريّ يملك زخماً في آلته، في ماكنته المعطاة له والتي اكتسبها سرّاً من الأسرار، من ذيّاك الجالس على عرشه، والساھر على من هو المخلوق

## النفحة

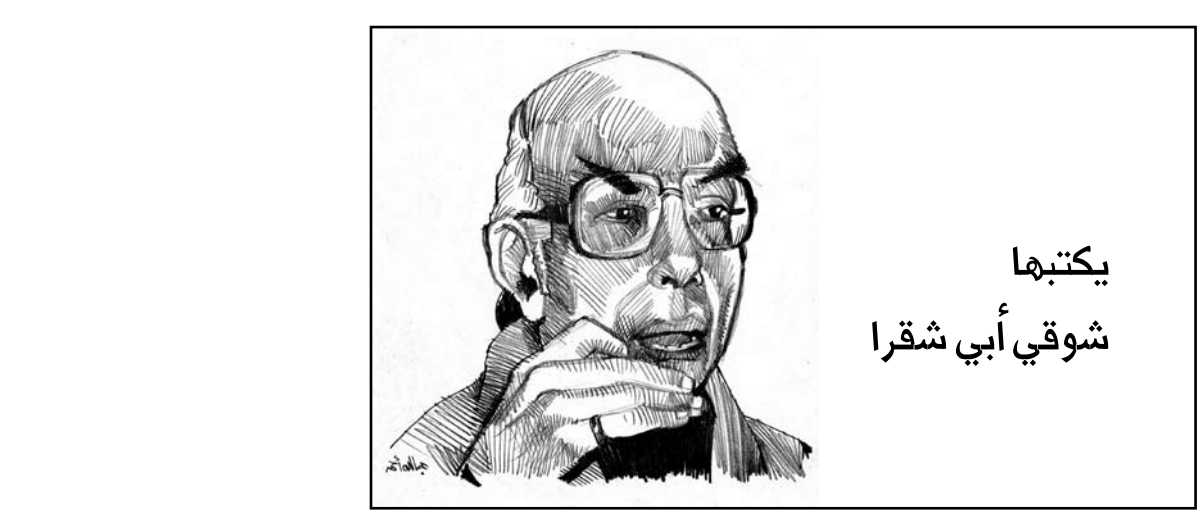
## الأقوى

## وما

## لقيصر

## لقيصر

3



يكتبها

شوقي أبي شقرا

وأن العُراف في أوساطهم هو الذي أوصى

سامعيه ومواطنيه أن يذهبوا في الأرض نزولاً إلى حيث يصادفون أول نبّته من

الصيّبر، وأن عليهم متى صادفوا هذه

النبّته الأولى أن يبنوا منها مدينة لهم، وهذه كانت مكسيكو التي كان لقّاؤهم لها على ذلك الارتفاع، وذلك الطقس وتلك الهيئة وذلك الشكل. وعام 1325 كان التوحيد في البلد من قبل الأزتيك الذين أسّسوا تينوشيتلان أي مكسيكو.

ويقول قيصر إن الإنسان إذ دخلوا البلاد فاتحين أوقعوا في المدينة تشويهاً لما فعل الهنود من عمائر هي من تراثهم وكانت مغايرات حينئذ ولم تبقَ الجذور والأصول كما هما، وإنما أضاف الإسبان إليهما ما أضافوا، وفي الأعوام 1519 – 1521 هدم كورتيس الإمبراطورية الأزتيكية، وكان بدء الاستعمار الإسباني، وكان خراب البلد. وإلى آخر التطوّرات من 1600 إلى عصرنا.

وقيصر مغرب لبناني في المكسيك واحد من الجالية هناك، مع زوجته جيزيل. وهما كل ربيع يغادران الموطن الثاني ويجيئان إلى الموطن الأول إلى المسقط الأول لهما وقيصر جدوره في قضاء جزّين وله أعماله في المهجر المكسيكي. وهو بين بين، وأيضاً يعمد إلى الكتابة، ويضع لمسات ويقوم بكتابات وأبحاث، وفي خزائنه ألوان من النصوص، وله قصائد وترجمات من الإسبانية إلى العربية، وله آراء في المجالات الفكرية وهي عدّة، ولربما يكون من حيث الجوهر فريداً في طريقه التي تمتدّ إلى الأوسع والأعمق. وكما قلت في رأس المقال هو فلسفي في رسالته، في دعوته، وهو على اطلاع على الشأن الثقافي في كل مكان. ومثلما ينجح في الممارسة الواقعية، ينجح أيضاً في التعاطي المطلق، ولا يتعب في كلا الموضوعين ولا في ممارسة بعض التعاليم التي تتصل بالجسد وأمراضه.

## خمسون

## على

## «لن»

### ماهر شرف الدين

من أطرف ما قد يحصل لكاتب أن يكون إهداء كتابه إلى شخص ما مصدر نوبة من الضحك الشديد لهذا الشخص.

إليكُم ما حدث معي.

على عادة أي ناشر يقوم بزيارات مختلفة إلى مطابع مختلفة لانتقاء الأفضل بينها، قمتُ بزيارة إلى إحدى المطابع اللبنانية (المعروفة) والتقيتُ صاحبها الذي هو نفسه مديرها العام. وعلى عادة أي كاتب صدر له كتاب جديد، قمتُ بإهداء صاحب المطبعة كتابي (الجديد آنذاك) كنوع من التعارف والمودة.

لكن صاحب المطبعة نظر إلى هديّتي – كتابي باستغراب، بل لم يلمسه. ثم نظر إلّى، وراح يضحك مشبّيراً إلى آلاف الكتب المشقوقة خارج المكتب، قائلاً لي: «عم تهديني كتاب!» ويضحك.

وبشكل أوتوماتيكي وفوري، تخيلت نفسي أمام



**يُصدر في الأيام القليلة المقبلة لدى «دار الفاوون»، بالتعاون مع «ثقافات إيلاف»، كتاب «قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحر» للشاعر والناقد العراقي عبد القادر الجنابي، ضمن سلسلة غير دورية تحمل اسم «سلسلة كتاب قصيدة النثر». هنا فصل من فصول الكتاب.**

«كُل قصيدة هي جنس أدبي مستقل بذاته، فريدريش شليغل

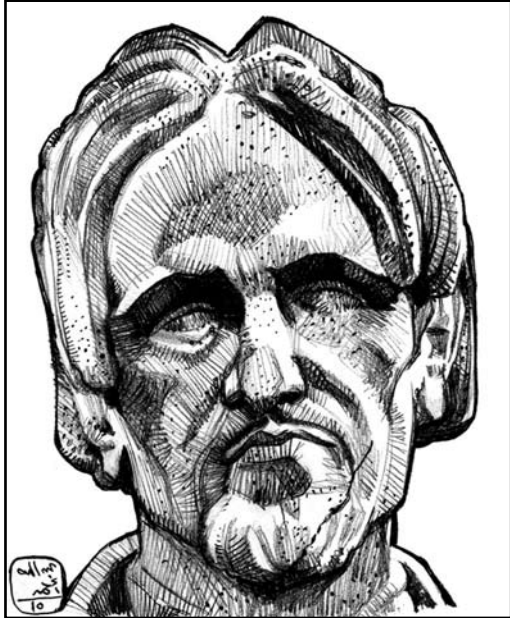
1

ما إن أطلق فيليولن روايته «تليماك» التي اعتبرها بوالو «قصيدة نثر»، حتى طلق النثر يسري في جسد اللغة الفرنسية وشرابيتها الشعرية بحثاً عن توأمه: «النثر الأعلى». وها هو هودار دي لا موت يصرخ: «النظم مضايقة، فلنكتب بالنثر... فلنقدّم للناس قصيدا غير موزون.. لكن رغبة الهروب من البيت، من سقف القافية وجدران الوزن، أخذت تزداد حباً بفضاء النثر المفتوح حيث البلاغة حرة تتوزّع الكلمات فيها جمَلا أشبه بقُرى مستقلة ومتضامة في الوقت ذاته. وها هم الناشرون الفرنسيون يصيحبون هم شعراء فرنسا الحقيقيون، وما عليهم سوى أن يتجرأوا وسيكون للغة الفرنسية ثبرة جديدة»، على حد عبارة سيباستيان مرسيه في كتابه «توليدات لغوية» (1801). حتى غوستاف فلوير كان يحلم «بإعطاء النثر إيقاع الشعر شرط أن يبقى نثراً، جد نثر». حقاً إن ناشرين كباراً (روسو، نيرفال، شاتوبريان) ثُوروا النثر الفرنسي شعريا عبر كتب خالدة يتمازج فيها التأمل بالأساطير، الخرافة بالموعظة الحرة، السير الذاتية بلغة الآخر الدخيل المترجمة بشكل يفضح محدودية النظم في اللغة المستهدفة وضيقها في نقل شعر هذا الآخر. لكن الترجمة، كالعادة في كل بلد وفي كل لغة، سيقع على عاتقها دور كسر الأبواب الموصدة في لغة التراث ونحوه المنغلق. وبالفعل أن النثر أطلق في سماوات جديدة من التركيب والتعبير والصورة، بفضل الترجمات التي عرفتها اللغة الفرنسية في القرن السادس عشر والقرن السابع عشر والقرن الثامن عشر.

لكن الرومنتيكية؛ ثورة الخيال هذه، كانت تحمل في رحم رؤيتها الجديدة إلى الأشياء، جنين نصوص نثرية تلّبي رغبة قراء يتوافدون بفضل التمدين التحديثي لباريس، ملؤا من نصوص طويلة كانت تتلاءم وظروف النص البائدة. لقد لعبت الرومانتيكية دوراً كبيراً في «تليين الشعر وتقريبه من النثر»، أو بعبارة فكتور هيفو «ألقيت بالنظم النبيل إلى كلاب النثر السوداء». مع أن صعود النثر هذا توافق وصعود العقل وفلسفة التنوير، والذي سيجعل من سيد الوزن، شاعر «أزهار الشعر، بودلير يتحوّل إلى شعر النثر، تجب الملاحظة هنا إلى أن «النثر في منتصف القرن التاسع عشر، يقول جوناثان مور، بات النوع الذي تفضّله البرجوازية بوضوح. ويتحوّله إلى قصيدة النثر، كان بودلير يشاطر البرجوازية انتصارها ويوسع حقل هيمنتها ليشمل ميدان الغنائية المقدّس سابقاً. النثر الآن يحتل أرض الشعر، وفتوحاته هذه يمكن أن ترى كرشق جمالي لا انتصار البرجوازية على الأرستقراطية. وهكذا تكون قصيدة النثر، في أيام بودلير، قد أسدت خدمة أيديولوجية كدليل على الانتصار النثري للطبقة المالكة لا امتياز النثر، مثلما هي

دليل الصورة الذاتية الشعرية للبرجوازية مقابل خيلاء الأرستقراطية وادعاءاتها. ومن جانب آخر، يكشف المنظور الطوباوي أن قيام قصيدة النثر بإدراج الخطاب النثري المهمّش يمكن أن يُرى كتوجّه صوب إعادة إدراج الذات الغنائية «السيدة» في السياق الاجتماعي – السياسي وعلى نحو احتفائي، وكاستعداد لرؤية تلك الذات منخرطة في ميادين الصراع الجمالية والتاريخية – الاجتماعية على النقيض من الشعر الغنائي الأكثر تقليدية» (انظر مقالة جوناثان مور: «قصيدة النثر: النوع والوظيفة التاريخية»، ترجمة صبحي حديدي، في «فراديس» العدد 6/7، 1993).

إن الناثرين الذين يمكن فعلاً اعتبارهم مههدين لقصيدة النثر هم إيفاريسـت بارني في «أناشيد مادغشقرية»، حيث بناءت شعرية جديدة لم تُعرف من قبل؛ فيليبسيته دي لا ميني في كتابه «كلمات مؤمن»، والفونس راب في كتابه الشهير إلى اليوم «اليوم متشائم» الذي ينطوي فعلاً على قصائد ستعتبر في ما بعد قصائد نثر قبل الظهور. غير أن شاعرا سيكتب كتابا يحتوي نصوصاً: محاكاة تسخر من كل الرومنتيكية، وفي تقطيع جديد للنثر، اتّفق معظم النقاد



ألونيزيوس برتران، بريشة: عبد الله أحمد.

على إعطاء هذا الكتاب الموسم «غاسبار الليل، وثيقة ميلاد قصيدة النثر: ألونيزيوس برتران، والفضل قبل كل شيء يعود إلى اعتراف بودلير بأن فكرة كتابة قصيدة النثر جاءتـه من قراءة لكتاب برتران «غاسبار الليل». وقد وضع ذلك في رسالة إلى مدير تحرير مجلة «الصحافة» أرسين هوسيبه، هذا هو نصها:

*صديقي العزيز،*

*أبعث إليك بعمل صغير يمكننا أن نقول، من دون أي إجحاف، لا رأس له ولا ذيل، بما أن كل ما يحتوي عليه يكون في الوقت ذاته، بالمناوبة وبالتبادل، رأسا وذيلًا. أتوسّل إليك أن تقدر كم هي مريحة وعلى نحو مدهش هذه التركيبة؛ لك ولي وللقارئ. يمكننا أن نقطع أنيما شئنا! أنا في هواجسي، أنت في المخطوطة والقارئ في قراءته؛ لم أكبح جموح القارئ إزاء سياق لا منته لحبكة غير ضرورية. انزع فقرة، وسرعان ما سيُنضم وبكل سهولة جزءا هذه الفانتازيا المتولّية. قطعها أوصالا عدة، ترأّن لكل وصلة وجودا مستقلا. وعلى أمل أن تنبض بعض هذه الأوصال حياة بما يقضي لتسليك وتسرك، فإني*

*أسمح لنفسـي بإهدائك الأفعى بأكملها.*

*أريد أن أهمس لك بهذا الاعتراف الصغير. بعد*

*تصفح كتاب ألونيزيوس برتران Gaspard de la nuit للمرة العشرين على الأقل (كتاب تعرفه أنت وأنا وشلة من الأصدقاء يستأهل بكل تأكيد أن يُعتبر مشهوراً) جاءتني فكرة محاولة شيء مماثل، وتطبيق الطريقة التي استخدمتها في رسم الحياة القديمة العجيب الطرافة، على وصف الحياة الحديثة، أو بالأحرى حياة حديثة محدّدة وأكثر تجريدا.*

*من منّا لم يحلم، في أيام الطموح، بمعجزة نثر شعري، موسيقى من دون إيقاع أو قافية، فيه ما يكفي من المرونة والتقطع حتى يتكيف مع حركات النفس الغنائية، وتموجات أحلام اليقظة، وانتفاضات الوعي.*

*ولّد هذا المثلل المستبد الشروط التي حدّدها جاكوب وعليها أن تتوافر في قصيدة النثر هي: أن تكون قصيدة النثر كتلة ذات قابلية لتوليد أفعال خاص يختلف كلياً عن الانفعال الحسي أو العاطفي. وذلك باختيارها الأسلوب، أي المواد بداياتها الأولى لإيجاد حل نهائي*

*إذا أن تكون قصيرة ومكثفة خالية من الاستطرادات والتطويل والسرد المفضل وتقديم البراهين والمواظع. وهذا لا يعني أن كل نص قصير قصيدة نثر. فالإيجاز سياق متوتّر تشجّر فيه الجمل المركبة خلال تلاحق جزافي وكأنها سهامٌ تقصد معنى معيّنًا يُسَل معانيّ حال أن يغيب كمعنى ذي وظيفة محدودة. على قصيدة النثر أن تكون قائمة بذاتها، مستقلة في شكلها ومبناها، لا تستند وجودها إلا من ذاتها هي، مُبعدة ومنفصلة تماماً عن المؤلف الذي كتبها. أي أن تحضر حضوراً حراً داخل هامشٍ ما. ذلك أن اختيار الأسلوب وتحديد الموقع تخيليّ وأسطعيري، بل تراءت جنبًا وسط مشاهد ليلية غوطية، فأظهرها بودلير بمثابة التعبير الأسمى عن كآبة باريس، والتموج الأحداث لالتقاط الشعري في ما هو عابر وزائل في المدن الكبرى، وتناولها*

*مع مدوّني وإخلاصي*

شارل بودلير
26 آب 1862

### 2

تراءت قصيدة النثر في «غاسبار الليل، كُبُعد تخيليّ وأسطعيري، بل تراءت جنبًا وسط مشاهد ليلية غوطية، فأظهرها بودلير بمثابة التعبير الأسمى عن كآبة باريس، والتموج الأحداث لالتقاط الشعري في ما هو عابر وزائل في المدن الكبرى، وتناولها

مالارميه كنادرة مهمّتها التعبير عن عالم آخر ليس عالم الملائكة والأرواح، وإنما عالم الصمت المشيّد داخل اللغة، حيث المجد شمس الألفاظ، واستشفها رامبو وسيلة مثلى للتعبير عن فوضى الأنا الداخلية ومشاريعها في خلخلة الحواس حيث حاسة السمع تؤذي وظيفة حاسة النظر، وحاسة النظر حاسة الشمّ، وحاسة السمع حاسة اللمس... وفي غرفة داخل فندق، كان لوتريامون، مصدوع الرأس يكتب رسالة إلى أبيه ليزوّده بالمال الكافي، ليجعل من قصيدة النثر سيلاً شعرياً في الكثف عن شيء آخر لا علاقة له بكل ما كتب في التاريخ عن النثر... في الحقيقة، كانت هناك قصائد نثر تتدفق، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من دون أي رقيب، أعمالاً لا يحدها أي تعريف. لو لم يكن بودلير هو الذي أطلق التسمية، بل شاعر آخر، لربما واجهت قصيدة النثر معارضة وأصبحت مجرد موضـة تجديدية.

إن أول مقالة من قصيدة النثر كانت (بعد أكثر من ربع قرن على ظهورها) مقطعاً في رواية ويزمانز «بالقلوب» (1884) يفكر بطلها بإعداد أنطولوجيا لقصيدة النثر التي تحتوي، في نظره،

«ضمن حجمها الصغير، جوهر الرواية حاذقة منها التطويلات التحليلية والحشو الوصفي». في الحقيقة، إن قصيدة النثر كادت تكون شبه منسيّة منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أن ظهر، في عزّ الحرب العالمية الأولى، شاعرا الحركة التكعيبية ماكس جاكوب وبيير ريفيردي اللذان مناحها تنظييراً واضحاً عبر نماذج ستطلقها إشكالية لكل القول الشعري حتّى اليوم. إلا أن ماكس جاكوب يُعتبر، بلا شك، أول من أعطى تعريفاً لقصيدة النثر محدداً استقلاليتها كجنس أدبي له قوانين واضحة وصارمة، وذلك في «مقدمة 1916،

فالمقاييس والشروط التي حدّدها جاكوب وعليها أن تتوافر في قصيدة النثر هي: أن تكون قصيدة النثر كتلة ذات قابلية لتوليد أفعال خاص يختلف كلياً عن الانفعال الحسي أو العاطفي. وذلك باختيارها الأسلوب، أي المواد بداياتها الأولى لإيجاد حل نهائي إذا أن تكون قصيرة ومكثفة خالية من الاستطرادات والتطويل والسرد المفضل وتقديم البراهين والمواظع. وهذا لا يعني أن كل نص قصير قصيدة نثر. فالإيجاز سياق متوتّر تشجّر فيه الجمل المركبة خلال تلاحق جزافي وكأنها سهامٌ تقصد معنى معيّنًا يُسَل معانيّ حال أن يغيب كمعنى ذي وظيفة محدودة. على قصيدة النثر أن تكون قائمة بذاتها، مستقلة في شكلها ومبناها، لا تستند وجودها إلا من ذاتها هي، مُبعدة ومنفصلة تماماً عن المؤلف الذي كتبها. أي أن تحضر حضوراً حراً داخل هامشٍ ما. ذلك أن اختيار الأسلوب وتحديد الموقع تخيليّ وأسطعيري، بل تراءت جنبًا وسط مشاهد ليلية غوطية، فأظهرها بودلير بمثابة التعبير الأسمى عن كآبة باريس، والتموج الأحداث لالتقاط الشعري في ما هو عابر وزائل في المدن الكبرى، وتناولها

مالارميه كنادرة مهمّتها التعبير عن عالم آخر ليس عالم الملائكة والأرواح، وإنما عالم الصمت المشيّد داخل اللغة، حيث المجد شمس الألفاظ، واستشفها رامبو وسيلة مثلى للتعبير عن فوضى الأنا الداخلية ومشاريعها في خلخلة الحواس حيث حاسة السمع تؤذي وظيفة حاسة النظر، وحاسة النظر حاسة الشمّ، وحاسة السمع حاسة اللمس... وفي غرفة داخل فندق، كان لوتريامون، مصدوع الرأس يكتب رسالة إلى أبيه ليزوّده بالمال الكافي، ليجعل من قصيدة

النثر سيلاً شعرياً في الكثف عن شيء آخر لا علاقة له بكل ما كتب في التاريخ عن النثر... في الحقيقة، كانت هناك قصائد نثر تتدفق، طوال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من دون أي رقيب، أعمالاً لا يحدها أي تعريف. لو لم يكن بودلير هو الذي أطلق التسمية، بل شاعر آخر، لربما واجهت قصيدة النثر معارضة وأصبحت مجرد موضـة تجديدية. إن أول مقالة من قصيدة النثر كانت (بعد أكثر من ربع قرن على ظهورها) مقطعاً في رواية ويزمانز «بالقلوب» (1884) يفكر بطلها بإعداد أنطولوجيا لقصيدة النثر التي تحتوي، في نظره،

«ضمن حجمها الصغير، جوهر الرواية حاذقة منها التطويلات التحليلية والحشو الوصفي». في الحقيقة، إن قصيدة النثر كادت تكون شبه منسيّة منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى أن ظهر، في عزّ الحرب العالمية الأولى، شاعرا الحركة التكعيبية ماكس جاكوب وبيير ريفيردي اللذان مناحها تنظييراً واضحاً عبر نماذج ستطلقها إشكالية لكل القول الشعري حتّى اليوم. إلا أن ماكس جاكوب يُعتبر، بلا شك، أول من أعطى تعريفاً لقصيدة النثر محدداً استقلاليتها كجنس أدبي له قوانين واضحة وصارمة، وذلك في «مقدمة 1916،

فالمقاييس والشروط التي حدّدها جاكوب وعليها أن تتوافر في قصيدة

النثر هي: أن تكون قصيدة النثر كتلة ذات قابلية لتوليد أفعال خاص يختلف كلياً عن الانفعال الحسي أو العاطفي. وذلك باختيارها الأسلوب، أي المواد بداياتها الأولى لإيجاد حل نهائي إذا أن تكون قصيرة ومكثفة خالية من الاستطرادات والتطويل والسرد المفضل وتقديم البراهين والمواظع. وهذا لا يعني أن كل نص قصير قصيدة نثر. فالإيجاز سياق متوتّر تشجّر فيه الجمل المركبة خلال تلاحق جزافي وكأنها سهامٌ تقصد معنى معيّنًا يُسَل معانيّ حال أن يغيب كمعنى ذي وظيفة محدودة. على قصيدة النثر أن تكون قائمة بذاتها، مستقلة في شكلها ومبناها، لا تستند وجودها إلا من ذاتها هي، مُبعدة ومنفصلة تماماً عن المؤلف الذي كتبها. أي أن تحضر حضوراً حراً داخل هامشٍ ما. ذلك أن اختيار الأسلوب وتحديد الموقع تخيليّ وأسطعيري، بل تراءت جنبًا وسط مشاهد ليلية غوطية، فأظهرها بودلير بمثابة التعبير الأسمى عن كآبة باريس، والتموج الأحداث لالتقاط الشعري في ما هو عابر وزائل في المدن الكبرى، وتناولها

مالارميه كنادرة مهمّتها التعبير عن عالم آخر ليس عالم الملائكة والأرواح، وإنما عالم الصمت المشيّد داخل اللغة، حيث المجد شمس الألفاظ، واستشفها رامبو وسيلة مثلى للتعبير عن فوضى الأنا الداخلية ومشاريعها في خلخلة الحواس حيث حاسة السمع تؤذي وظيفة حاسة النظر، وحاسة النظر حاسة الشمّ، وحاسة السمع حاسة اللمس... وفي غرفة داخل فندق، كان لوتريامون، مصدوع الرأس يكتب رسالة إلى أبيه ليزوّده بالمال الكافي، ليجعل من قصيدة

النثر سيلاً شعرياً في الكثف عن شيء آخر لا علاقة له بكل ما بقي نور في مجرى بحري إلا وقد رأيته، وجاءني كل شيء حتى لم يبق شيء قَبيل بين عينيّ وسلم عليّ ووقف في الظل. وقال لي تعرفني ولا أعرفك، فرأيتـه كله يتعلّق بنوبي ولا يتعلّق بي... إلخ. كلا. قصيدة النثر لا علاقة لها بهذا الرفاع الساكن. إنها سرد متحرّك حيث الإفصاح عن الفكرة متوتّر الإيقاع، ذات مبنـى محكم وإطار محدود، فهي لا تتحمّل الاستفاضة «أنصاب»، أو بروتون في نصوصه الآتية «أسماك ذوّبانية».

الإثنين 1 شباط 2010

الإثنين 1 شباط 2010

## شاطئ ياقوت الحموي

أكرم قطريب

«كم منزل في الأرض يألفه الفتى/ وحنينه أبداً لأول منزلٍ»

أبو تمام
لم يأخذ ياقوت الحموي صاحب «معجم البلدان، من كتب الجغرافيين والرحالة والمؤرخين، وما أضافه هو من سفراته المديدة من المشرق إلى أقصى المغرب وعلى نحو متواصل، إرث المكان وتأثيرات الظروف المهددة لوجوده. بينما سننسى نحن الآن أن العالم قائم على حروب باردة وأخرى ساخنة وهوكوياما وفكرة نهاية التاريخ؛ ذهاب العرب إلى الأندلس ودخول العثمانيين والأوروبيين حواضر البلاد والخلجان ومنايع الأنهار، إلى الأميركيـن بفوضاهم الخلاقة لأجل الغاز والنفط والهيمنة والدم والقتلى المرميين أمام بيوتهم أو في وديان بعيدة؛ البصمات المميزة لأفكار هيغل ونيتشه وادلر وليبيدو فرويد وصراع الطبقات الحاكمة والمحكومة وكتاب «الأمير»؛ الطغيان والإمكانيات الخصبة لرؤية التاريخ متاحا للجميع في متاحف ما وراء البحار. هنا حيث الرحالة يتقدمون الغزوات بالمبشرين بينما سيقـم نابليون بونابرت في مصر بعربة وحصان وخبراء لغات وجيش يهتـ لاكتشاف ملوك نهر النيل مع الكهنة والقضاة. المنفى علامة التاريخ والفتوحات، تحت أسماء كثيرة، تنصير أكبر مخزّب وصانع للجغرافيا. الملكيون والجمهوريون والديموقراطيون والأحزاب التي تضرب طول الأرض بعرضها بخطباتهم البارعين وهم يذهبون إلى أبعد نقطة في طالع الحلم بالسلطة وامتلاك زمام اللغة والمخطوطات التي تصف الوجود الخالص والمؤثر لمملكة من تراب ولغة وإيمان. في جزيرة مثل نيويورك كمثال لا طائل له لغزارة الأفكار والحيوات المنعزلة عن بعضها البعض، لوحة تجريدية لمهاجرين أبديين ما زالوا يحملون بالثروة والعودة إلى مساقط رأسهم بكنز الوهم. وكل السلال التي اشتروها رُميت في الحاويات، فالذهب لم يكن مرميا على الأرضة، والدولارات لا تسقط عن أشجار الحضارة المستننة الحواف، بينما الرأسمال ينمو بالمشيئة والحروب الحضارية والهدايا والأجساد التي تنقّ تحت حديد العقاب. وسيذهب النازحون في قلب المماته وأساطير المكان المنيرة للدهول وهم يقعون فريسة حلم العودة إلى أمكنة لم تعد لهم. لن يكون هنالك أي سبب وجيه آخر للاستعانة بعملاء الآثار كي يتم إحصاء عدد الغيوم التي كانت تمر فوق الشجر والحجر، وكم لحظة مؤثرة قد تحيي الصفحات الميّنة في الكتب والسهوب. ما الذي يجعلني أسمي مكانا وطني؟ هل هو فقط منحدرات وأصدقاء وحطب ذكريات، أم فندق مركون على تخوم غربية تريد أن تهرب منه عبر الباب الضيّق؟ هل هو الجمال الموزي للألئحة والأطفال والحجرات وروعة نزول الشمس في البحر مع أنها تنزل في بحار كثيرة؟ وجبات العشاء تحت درب التبانة، المشي البطيء والوقت غير المضبوط بماكينات القيامة بل بحركة الريح. جسد متروك بين الحلم واليقظة. هناك حيث الأحاسيس غير قابلة للجدل، وفي الوقت المتأخر جداً سأحدثك مع الجدران:
– لي ابنٌ وُلد في أميركا، وأحلم بالعودة إلى مسقط الرأس، أنا وهو، دون أن أتقن اللغة الإنكليزية ودون أن أتصقّ بالتي أحبيت أكثر من أي وقت مضى، ودون أي نقود كافية لضمان عودة كهده. أريد فقط أن أعود كي أجد وقتاً كافياً للبقاء معه وكـي أقرأ جريدة في مقهى ما، ولو في الجحيم، فقط كي أتنفس بروية دون أن تقاطعني الأصوات الغربية التي أسمعها ولا أرى أصحابها. وكل هذه المسافات التي تقع وراءها الولايات وأنت تسأل من الذي يسكن فيها دون أن تلتفت إلى قوة الطقس البدائية والزخات التي تشطف وجه الطبيعة. سترى مجرد أشباح يقطنون في مأوى القوانين وأنظمة السير والفواتير التي تنهمر عليك من كل حـدب وصوب ودعايات التحيف. مخلوقات جبانة ودائخة أنفاسها قريبة من الأرض حتى لتخال أن بمقدورها الاختفاء في جحر، أي جحر. طبيعة محاطة بالفلازن والذعر والخوف من الآخر. مداجن بشرية مهزومة تؤمن بأديان غربية وتترنّج تحت كلام المبشرين الذين يصفون الجنة بأنها على مرمى حجر وفيها قمر ضوء خفيف، ونوبات الصرع تحت الكاميرات التي تلتقط ملامح الصرعى الوحيدين ودون حماية. شبه إغماء وسيعلو صوت الميكروفون الذي يحذّك عن أهمية السفر إلى الآخرة، الأرض التي لن تنفع فيها قراءة شكسبير ولا فيناغورث ولا سماع بهوفن. فكرة أن تكون اللغة موطننا ومسكننا فيها من السداجة وقلة التجربة أن صاحبها لن يعي لحظة تصير اللغة نفسها مثل حديقة خلفية مهملة. ربما أجد اللون أكثر قدرة على اختراع فكرة المنزل والمصاطب والوجوه ولن يفنى حتّى الفراغ الذي يحويه، ولن تبدل جهدا هائلا لاستحضار ذلك الشعور المؤكد أمام الخطوط والنتوءات الصغيرة. اللغة هي الشخص الذي يقف على الشاطئ. واللون هو الشخص نفسه الذي رمى بنفسه إلى القطران. اللون يتنقذ من آخر الأمل. ربّما أجد أن ابن جيبير الأندلسي وأمجد ناصر قد حاولا سحب اللغة إلى زاوية الرسم والحماسة المتقدمة والعاطفة لملامحة الأثر واقتفاء خرافة المكان وتحويلها إلى مأثرة. عند يوسف رخا سيتعظم السرد اليومي يلتقرب من كتابات مُهل شرب الكحول لفترة طويلة قبل أن يبدأ الكتابة حيث التشظي والرغبة بتفتيت الجمال المتوقع والمعصوم. جميعهم رموا بأنفسهم إلى القطران، بينما بقي ياقوت الحموي وحده على الشاطئ.



في هذا الشهر تمرّ الذكرى الخامسة لرحيل الشاعرة الأرقّ والأجمل أمل جراح. وكلّ ذكرى لن يكون ثمة من هو

أكثر وهاء لها من زوجها الروائي الصديق ياسين رفاعية. لكنّ للذكرى هذا العام طعماً مختلفاً، فقد عثر ياسين منذ فترة على روايتها الوحيدة والتي لم تنشرها بنصيحة غربية من جبرا إبراهيم جبرا، كما أنه عثر على حوار كانت أجرته مع أنسي الحاج، وكان من المفترض أن يُنشر في مجلة «الجهوم» لكنه لسبب ما لم يُنشر، وبقي في الأرشيف الورقي للشاعرة الراحلة. ياسين رفاعية خصّ «الفاوون»، مشكوراً، بهذا الحوار، والذي كان أجري بمناسبة صدور «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، العام 1970. وأهمية هذا الحوار ربما، والذي ارتضيّنا له تسمية «حوار التوبة»، أنه يظهر التقلبات الكبيرة التي مرّ بها صاحب «لن»، بين تجديف وإيمان، بين أقصى التجديف وأقصى الإيـمان.

ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة؟

– صنعت قصيدة، ثم كتابا. الكتاب يحتوي على قصائد كتبتيها في السنوات الخمس الماضية. الكتاب غلافه أزرق. أزرق بلون المدى والبحر في الصيف كما يبدو من مرتفع سيدي بوسعيد في مدينة تونس. أزرق شفاف وغريب وذو حنان ونضارة. الكلمات على الأزرق طُبعت بالأبيض. وصدر الكتاب عن «دار النهار للنشر». هذا أولا. ثانيا، لم أفعل غير الحب. أشعاري السابقة في دواويني الثلاثة السابقة، منذ 1960 إلى 1965، كان فيها قصائد حب، لكن الحب هناك، يومها كان خطيئة عَرَضية. في كتابي الأخير الحب خطيئة مميّنة. أظنّ أن الأشعار السابقة كانت تمهيدا للوصول إلى بحر الحب الواسع في «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة». هنا، لا شيء إلا الحب. حتى القصائد التي ليس الحب محورها مباشرة، هي في الحقيقة جزر صغيرة عائمة في البحر الذي يكتنفها ويحاصرها من كل جهة.

لم أفعل غير الحب، «فاني لا أخطئ ولا أصيب إلا فيه»، كما تقول إحدى قصائد المجموعة. «لم أفعل غير كتابتها، لم أفعل غير قراءتها»، كما تقول أيضاً قصيدة أخرى في المجموعة. قراءة الحبيبة وكتابتها.

ولستُ أنا الشاعر. الشاعر هو الحبيبة. الشاعر في هذا الكتاب هو المرأة التي ألهمت شعره. معه حقّ بول إيلوار: «الشاعر ليس من يستلهم بل الشاعر هو من يُلهم». وأنا أؤكد لك أن المرأة الجالسة وراء هذا الكتاب هي الشاعر لا أنا. أنا كانت وظيفتي أن أحاول التقاط سحرها وعبّأتها في كلمات. لقد اجتهدت أن أغتنم فرصة توفّج حضورها وجمالها وغرابتها وخيالها المدهش. لقد اختلست من شاعريتها ما قدرت على اختلاسه. وإذا كنت لم أستطع أن أغوص في قصائدي إلى عمق جوهرها الشعري فلأن جوهرها لا حدود له، ولأن الأصيل لا يقوم مقامه البديل. وإذا كان في كتابي شيء جميل، شيء صادق وجديد، فهو منها. لذلك أردت أن يكون إهداء الكتاب هكذا: «منك». لقد سكنت في نفسي وأملت عليّ كلامي، وأنا كتبت الإملاء دون أن يكون لي فضل في اختراع شيء. وإني أبزّنها، هذه المرأة التي لا مثيل لها بين نساء الأرض، إني أبزّنها من الشعر الضعيف في هذا الكتاب، وأتحمل وحدي مسؤولية القصائد الفاشلة، وأقول كل كلمة بشعة وكل صورة مصطنعة وكل



أمل جراح، بريشة: عبد الله أحمد.

لهجة فارغة، هي من جعلتني أنا، هي من غروري أنا. وإني خجول بها تجاه حبيبتي. قيل في هذا الكتاب إنه إنجيل حب، وقيل إنه عودة الابن الضالّ إلى دار القلب، وقيل إنه ليس عن امرأة وإنما هو عن المرأة، بل عن الحب من أجل

الحب ولا أهمية لامرأة معيّنة فيه. هذا كلام قاله النقاد والشعراء. إنهم أحرار، طبعاً. لكن لا لزوم لأن يُعَبّ النقاد والشعراء قلبهم. هذا الكتاب هو كتاب عرس وكتاب هجرة. كتاب اتحاد بالحبيبة وكتاب ابتعاد عنها. إنه مدّ الاقتراب منها وجزّز الانسلاخ عنها. إنجيل حب؟ بل جحيم الحب. جحيم، وفي عذاب الجحيم ورغم القهر والحرمان والدموع، يلوح أمل الانتقال من الأسر إلى الحرّية. ومن دمار القلب إلى نعيم السعادة وحنان الانسجام وفرح اللقاء الكامل.

الخرافة التي لحقت بي منذ ديواني الأول «لن»، والقاتلة إنني لا أحب امرأة بل المرأة، ولا أحب المرأة بل الحب، ولا أحب الحب بل المطلق، ولا أحب أحداً بل نفسي، هذه الخرافة كانت تضحكني وأصبحت تؤلّمني. ربما كنت هكذا في الماضي لأنني لم أكن رأيت الحب، لأنني لم أكن وجدت المرأة. اليوم رأيت ووجدت. لقد كتبت «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة، لامرأة واحدة، واستقيتني من روعة امرأة واحدة، وجبي لها هو حب واحد وحيد لا نهاية له، وأنا نفسي لا أعرف عمق جذوره في نفسي. من الذهب صنعت أهات وصلالة، وللوردة فعلت فعل إيمان. لكن حبيبتي الجميلة أغلى من ذهب وأحلى من ورد. هي سرّ الأسرار وكثر الكنوز ولون فمها رائحته نفاح. ولا كتاب يستحقّ أن ينام تحت وسادتها. أه حظها! أه حظها أنها هي...

**نقمة على «لن» والتفكير بطبعة منقّحة!**

استشهدت من أجل قصيدة النثر. هل كانت مجال تعبيرك الوحيد؟ – هناك أكثر من مجال واحد للتعبير. أذكر أنني كتبت من زمان بضع قصص صغيرة. كان ذلك أشبه ما يكون بالتمويه، وكان ذلك قبل أن أنشر قصائدي. وأيضاً قبل أن أنشر قصائدي كتبتُ ونشرتُ دراسات ومقالات في موضوعات مختلفة. خصوصاً عن الموسيقيين الكبار. كنت بعد لا أزال في المدرسة. ولما باشرت العمل في الصحافة بقيت إلى سنين لا أنشر قصائدي. ظللت أنشر كتاباتٍ أخرى، جانبية. وكان ذلك دائماً أشبه ما يكون بالتمويه. كنت كمن يهرب، كمن رسالة حب، سأحرقها للغة، ومكتوبة بنبض قحطيي ومعاونة أصيلة. لكنه حب طاهر. أنا شخصياً زهوتُ، فكيف، إذا، أمل! وفي فاتحة الرسالة ملاحظة يقول فيها الشاعر: «قولي لياسين ألا يغار». وفي الحقيقة أنا لم أغر. فأنا أعرف أنسي، هذا المسحور بالجمال دائماً، وأمل ملكة جمال بكل المواصفات، ومن حقّه أن يعبّر لها عن حبه. لم تمل أمل من قراءة الرسالة، طوتها بحنان ولفتها بشريط أخضر، ووضعتها في علبة تضع فيها عادة خصوصياتها كحزّز ثمين. وأنا من حق

الإثنين 1 شباط 2010

الجميع ولم يكن أحد يدري بها. كنت أخفيها كمن يُخفي مفاجأة لا يعرف ماذا سيكون وقعها ومصيرها. يخاف منها ويخاف عليها. لذلك كنت أرحّجُ نشر قصائدي وأهرب إلى التعبير بوسائل أقلّ مجازفة. كنت كمن يلجأ إلى المهذّب بانتظار المواجهة. وحتى اليوم، حتّى هذه اللحظة، بعدما نشرت قصائدي خلال خمس عشرة سنة، وذهبت تلاقي مصيرها، لا أزال أحسنّ الشعور بنفسي حيال كل قصيدة جديدة أكتبها.

تجربتك الأولى «لن» كانت جوانيّة إلى آخر الحدود. وكانت كأنها حوار غامض بينك وبين نفسك... كيف تراها الآن، بعد مرور عشرة أعوام على صدور الكتّاب؟ – أراها مخيفة. صدّقيني لا أجرؤ على فتح هذا الكتاب. إنه يُخيفني. لا شك أنه كان ضرورياً لي في ذلك الحين، فهو جزء عميق منّي. إنه كل طفولتي الموحّشة المعقّدة، المرتقبة، المذمّورة. إنه كل عزلتي وجميع شياطيني. ولكن لو جئت لأكتبه اليوم لما كتّبه. وما يُفرحني هو أنني صنعت من جحيم «لن»، وما يكبلّني هو إدراكي أن هذا الكتاب استقلّ عن إرادتي وراح يعيش بحرّيته، غير عابئٍ على الإطلاق باستدراكاتي حوله.

ماذا يُضايقك فيه؟

– إنه يُذكّرني بجحيمي. وتُضايقني فيه الأشياء الجارحة. كثيرون يحبّونها هذه بالذات، وبعضهم يُفضّلها على شعري الجديد. لكنني أعتقد أنها مؤلمة كثيراً. ولم أعد أؤمن بأن الإيلام الجارح نبيل في الفنّ.

ألهذا السبب ترفض إعادة نشر «لن»؟

– ربّما. ولو أردت إعادة نشره، بإذن الله، لما ترددت في تنقيحه. ولكن رغم تحفظاتي اليوم على هذا الكتاب، فإنني أحتفظ له بقدر من الحنان. لأنه، مع كل وحشيته، لم يفقد صواب الحدس. فرغم كل تمقيداته لم يخلّق، بل هو في الأخير افتّح على سرّين كبيرين وهتف لهما: الحب والحرّية. وحتى بذور الإيمان كانت فيه، ولو مقلوبة. لقد كان دليلاً عليّ، رغمًا منّي، منذ ذلك الحين. كان فيه ما كنت بكل ثقله وتفرّجته، وكان فيه أيضاً ما ساصير ولو في إشارات خافتة.

يظهر أنك في شعرك تحاول أن تصنع لغة خاصة بك. هل تعتبر نفسك قد نجحت؟

– لغتي خاصة من غير أن أحاول أن أصنعها. ولا أجد في ذلك مدعاة للدهشة، حتّى لا أقول الفخر. فأنا أعتقد أن لغة كل شاعر هي لغة خاصة به، وإلا فأَي شاعر يكون؟ دعيني أستطرد قليلاً: في كل شاعر مجموعة كبيرة من الإيقاعات. في كل شاعر موسيقى. بل في كل شاعر بحر من الموسيقى. وفي هذا البحر يختلط الموروث والمكتسب باللاشعوري والأصيل والخام، لتعبد كلها تشكيل موسيقي خاصة تسكن أو تُضجّ في وجدان الشاعر. هذه الموسيقى الداخلية تتسبب شكل وجدان الشاعر، تكتسب هويته، تتحوّل إلى من هو في كل تفاصيله. وما دام لا شاعر هناك إلا يتميز عن شاعر آخر، فلا بد لموسيقى كل منهما أن تتميز عن موسيقى الآخر. لماذا تريدبن ألا يكون هناك تطابق في بصمات الأصابع وتندeshين أن يكون هناك عدم تطابق بين لغة شعرية وأخرى؟ لغة الشعر تعبير عن تلك الموسيقى الداخلية التي لا يمكن إلا أن تكون خاصة بصاحبها.

ولذلك، لغة الشعر هي دائماً خاصة بصاحبها. بالطبع هناك لغات أشدّ «خصوصية» من سواها. وهذا يعود إلى أسباب عديدة – من بينها شخصية الشاعر بل عناصرها. وهذا موضوع آخر. أما إذا كنت قد نجحت في لغتي الخاصة فلا أفهم بالضبط ماذا تقصدين بالنجاح. إذا كان المقصود هو سؤالِي إن كانت لغتي قد استقطبت مريدن ومقلّدين فإنني أترك لسواي الإجابة. إذا كان المقصود

هو سؤالِي إن كانت صادفت من حيّنها فأظن أنها صادفت والحمد لله. وإذا كان المقصود هو سؤالِي إن كنت أرتاح إلى هذه اللغة وإن كانت توفّر لي شروط التعبير التي أكون ضمنها أصدق وأخلص ما أريد أن أكون أثناء الكتابة، والتي ترافقتني بعفوية وأصالة خلال مراحل تطوري فتنمو معي دون أن تحجّرني ودون أن أحجرها، ف جوابي هو نعم. لقد نجحت.

الذي يقرأك جيداً يلاحظ تخلّيك عن الغموض إلى الوضوح... هل يعود ذلك إلى التقدّم في السنّ، ثمّ اختصار عالم الاكتشاف؟

– صرتُ شفافاً أكثر. صرْتُ كذلك بفعل ثلاثة: الحنان، والحب، والإيمان.

السؤال الذي سبق يجزّنا إلى سؤال آخر: أرى أن أعلى درجات الحب الصوفية. هل أصبحت شاعراً صوفيّاً؟ – قرأت في بعض الكتب نفاذاً وشعراء يقولون إنني أصبحت صوفيّاً.

لا أعرف إن كان شعري القديم يعلن صوفيّتي بصورة كافية. لا أعتقد ذلك. مجموعتي الشعرية الجديدة قد تكون أصدق في الجواب عن هذا السؤال. بصيغة كافية.

تنوّعت تجاربك الشعرية خلال دواوينسك السابقة. أين تضع نفسك من خلال هذه التجارب؟ – كل كتاب منها عمر. الثلاثة الأولى، «لن»، و«الرأس المقتطوع»، و«ماضي الأيام الآتية»، أعمار الصراخ والهزء والهدم والفضح والتمزيق والمغامرة.

إنها أعمار الضياع والتشرّد. الرابع، «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة»، هذا حسن، الحمد

بالذهب ماذا فعلت بالوردة»، بداية الخروج من الجحيم. الخامس، ولم أعرف اسمه بعد، هو الفردوس المستعاد.

**قصيدة النثر**

إذا كنت قد اخترت قصيدة النثر كأسلوب شعري، فما هو رأيك في التجارب الأخرى، الشعر الحديث عموماً، والشعر التقليدي؟ – فلنستقط من شفافنا هذه التصنيفات السطحية. لقد توغلّنا في أخطائها ما يكفي. الشعر واحد، وفي تنوع أصواته واختلاف لغاته بالذات اتحاده ووحدته. إنه يتنوّع ليتجاذب نفسه عبر تميّزاته. الشعر واحد. إذا كنت أرضى بصفة الحدائث لشعري فلاني أفهم الحدائث بمعنى الحياة. الشعر الحيّ هو الشعر في كل زمان ومكان. لا يليق بالشعر في الحقيقة غير صفة واحدة هي الأبدية. هناك الشعر الحيّ وهناك الشعر الزائل. لا يليق بالشعر أن نهبط به إلى أوصاف أقلّ من ذلك.

هل لقصيدة النثر ديناميكية خاصة؟ ثم كيف تُحدّد انتماءها إلى الشعر؟ – لعل أبرز ميّزة شكلية في قصيدة النثر هي أنها غير ملتزمة بالأوزان التقليدية. وهذا التحرر، إذ يُحرّر الشاعر من وسيلة التطريب الخارجية، يضطرّه إلى ملء هذا الفراغ، لا بما يُعوّض عنه فحسب، بل بما يتخطاه أيضاً. وفي ذلك صعوبة قصيدة النثر وتشدّد شاعرها حيالها كي لا يسقط في النثر. ولكن هذه الصعوبة هي ذاتها مصدر إغناء شعريّ لقصيدة النثر. لذلك نرى أحياناً قصائد نثر متفوّقة شعريّاً بصورة مدهشة على قصائد موزونة للشاعر نفسه.

أما قولك عن انتماء قصيدة النثر إلى الشعر، فمثل من يتكلّم على انتماء الشعر إلى الشعر. فقصيدة النثر من الشعر مثلما قصيدة الوزن من الشعر، ولا يميّزهما، على هذا الصعيد، غير اختلاف التعبير الإيقاعي الخارجي.

ما هي ملاحظاتك على الجو الفكري السائد في عالمنا العربي هذه الأيام؟

– التناقضات. التناقضات العجيبة الهائلة. كلام كثير يقال في هذا الموضوع، فماذا أقول؟ ظلام كثير وأنوار عديدة. وهذا حسن، الحمد

### ياسين رفاعية

أما عن الرسالة التي بقيت في دمشق، فقد كانت أمل توصي أختها بلجب عليه أسرارها، وفي كل مرّة كانت أختها تنسى. وحدث بعد ذلك أن والدها باع بيت العائلة في دمشق، وكان على الطراز القديم، والذين اشتروه شيّدوا مكانه عمارة كبيرة، وأثناء ذلك ضاعت أشياء كثيرة في ذلك البيت، ومن ضمنها تلك العلبة النحاسية الصفراء. وقد حزنّت أمل كثيراً على فقدان تلك الرسالة. واليوم، وأمل في العالم الآخر، كان عليّ أن أكتشف هذا السرّ الجميل، معتزّاً بكليّهما، أمل وأنسي. ومكرزاً لصديقي الحبيب أنسي الحاج أنني لم أكن أغار من هذا الحب أبداً، بل اعترف لك يا أنسي بأن أمل أحبتك محبّتك لها... رحمها الله وأطال عمرك.



لله أن ثمة أنواراً، وإن تكن عديدة. نور واحد يغلب جيشاً من الظلمات. وأنا لست متشائماً، رغم كل شيء. وأرجو أن ينتهي ما يحدث الآن بنهضة كبيرة، فإذا كانت عناصر القوضى متوافرة، فإن عناصر النهضة متوافرة كذلك.

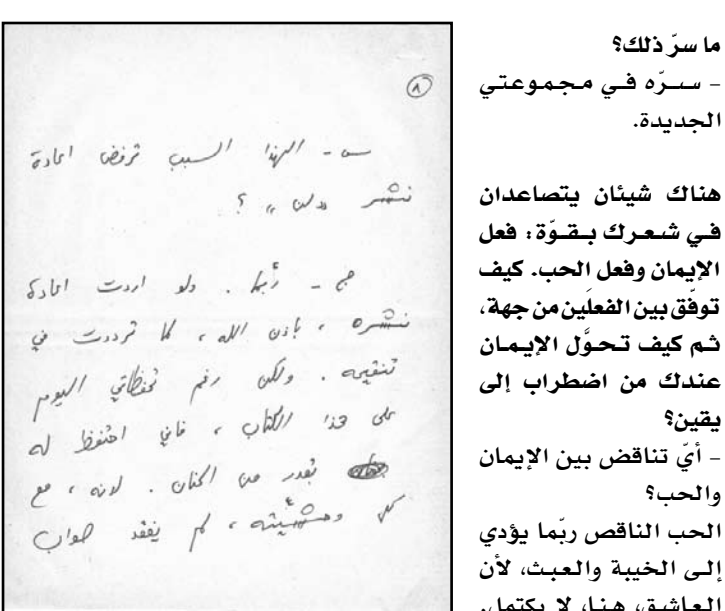
**هل تستطيع أن تتصوّر المستقبل؟ كيف تراه كشاعر؟**

– لا أفعل غير ذلك. ولا أستطيع أن أحلم بغير العدل والحب والسعادة. أليس هكذا سيكون المستقبل؟

**الله والصحافة؟**

**هل اختلفت تجربتك في مجموعتك الجديدة عن غيرها في المجموعات السابقة؟**
إنني أصلي لتكون أفضل ما كتبت حتى الآن.

**لاحظت تحولاً مهماً في شعرك من المادية اليائسة إلى الروحية المؤمنة... هل هذا صحيح؟**
– نعم.



صفحة من الحوار مكتوبة بخط يد أنسي الحاج حيث قام بإعادة تدوين أسئلة أمل جراح والإجابة عنها.

يتحدّ به. لكن الحب التام يفقد حتما إلى الإيمان، لأنه تجربة بشرية للحب الإلهي. وما ذوبان العاشق في المعشوق غير صورة بشرية عن ذوبان الإنسان في الله.

**وكيف تحوّل الإيمان من اضطراب إلى يقين؟**

– بفعل اللمس. لقد لمست معجزات الله بيدي ورأيتهما يعينني. ولا أزال ألمس ذلك. وكان الحب هو الذي أخذني من يدي ودلّني فوصلت. أتعرفين ما هو الكفر؟ الكفر قد لا يكون هو الإلحاد. الإلحاد نوع من أنواع التحديّات التي يتباهى بها الكائن الضعيف ليتظاهر بأنه قويّ. وثمة إحادات ليس بينها وبين الإيمان سوى خطوة صغيرة، وثمة إحادات ليست إحادات سوى على السطح، وثمة إحادات من باب التقليد.... وهذه كلها عاجلاً أم آجلاً سترجع إلى الإيمان. كلا، الكفر الذي أخافه حقاً هو كفر الذي رأى الله وسمعه وأخذ منه ومع هذا لا يشهد، أو إذا شهد كان كلامه مطلياً بالصدق وأفعاله ثابتة في الخطيئة.

**إنك شاعر تشتدّ عزلة من جهة، لتتصرف، من جهة أخرى، ويكل طاقاتك، إلى الحب. بماذا تفسّر ذلك؟**
– لا أستطيع أن أفسّره بوضوح. سأحاول. أشدّ عزلة لأن العالم الخارجي يُعيبني. يُعيبني تعب اللا جدوى. الحب أيضاً يُعيبني، لكنه تعب الجوهـر.

العزلة هرب من إرهاب العالم الخارجي ومن قضاوته. ولكنها أيضاً تحضير للذات كي تكون أكثر استعداداً للحب وأشدّ استحقاّقاً له. إنها كالتعقيم قبل الإضاءة.

**وكيف تفسّر انصرافك إلى الحب بكل طاقاتك؟**

– لأنه هدائي وخلصني. الخريق في البحر، هل يخطر في بال أحد أن يسأله لماذا يتشبّث بخشبة الخلاص بكل طاقاته؟

**بدأت غامضاً، مظلماً، شعرك يدور في سرايب الوهم، خصوصاً في «لن، حتى «ماضي الأيام الآتية»... ثم إذا بشمس الوضوح تشرق في شعرك. ما هو، في رأيك، سبب التحول؟**
– الحب.

**كيف؟ هل في إمكانك أن تتوسّع أكثر في الشرح؟**

– هل ضعت مرّة في الطريق؟ في الغابة؟ تصوّري مسافراً ضلّ طريقه في صحراء. هل تظنّين أنه سينتظر هبوط الليل كي تظلم الدنيا في وجهه؟ هل تظنّين أن عليه أن يعود يرى جهدا كي لا يعود يرى إلا الغموض؟ هل تظنّين أن سيكون إلا خائفاً تائهاً مضطرباً؟ وفوق هذا، وحيداً ومتروكاً. أعطيك مثلاً آخر: تصوّري رجلاً مشرداً يتسكّع على الدروب بلا هدف. رجلاً بلا قضية، بلا قوّة تشدّه إلى الأمام، بلا جاذبيّة تسحره غير جاذبية الأرض التي لم تعد تسحره، لأن جاذبية الأرض وحدها، من دون جاذب «الأخر»، تصبح أشبه بالدوامة المقاتلة. بل غالباً ما تقتل بالفعل. من «لن،» إلى «ماضي الأيام الآتية،» كنت ذلك التائه في صحراء، والمشرّد دون غاية. لم يكن ثمة ما يضيء أمامي الطريق. «كنت خلاً في جسدي»، كما أقول في قصيدتي الجديدة. وما ظنه الناس قوّة عندي كان ضعفاً. كان ضعفاً متكرراً بالعنف، وخوفاً جالسا في واجهة السخرية والعدائية والشراسة. نعم، كنت غامضاً ومظلماً، بل بالأكثر كنت يائساً. لقد ضللت الطريق فعزاني الذعر، ولم أجد لطريقي غاية، فلم أضئّ لطريقي. ولماذا أضيتها لسواي، وهي لي ليست مضاعة؟ كانت تلك مسيرة الوحشة والفراغ والصراخ.

الحب وحده أطلعني من هناك. أشرق عليّ كما يشرق الخلاص على التائه في الصحراء، وكما تهبط النعمة على المشرّد في الدروب. وحمل لي معه كل طلبات أحلامي، وحمل لي، إلى جانبها، أحلاماً جديدة تتجدد باستمرار نحو الأجمـل.

**هل من الممكن أن يفعل الحب كل هذا الفعل في شاعر اليوم في هذا العصر؟ هل من الممكن أن يكون الحب قد بقي له، رغم مادية هذا الزمن، كل هذا التأثير؟**
– كان دائماً عبر التاريخ يُقال في مراحل معيّنة كلام استهزائيّ بالحب. لكن الحب كان دائماً أعظم من التاريخ. التاريخ التاريخ نثر عادي. الحب شعر. الشعر أعظم من النثر العادي. التاريخ صحافة. الحب هو الله. ألا تعتقدين أن الله أعظم من الصحافة؟

## محو غابة من باطن اليد

آمال نَوّار

**طريقتي في العيش**

كان عليّ أن أكتّم مفاتيح الجُرح وأتركّ للقفص حجارة فمي.

كان عليّ أن أمتدّح ذاكرة الدخّان

وأمحو غابة من باطن يدي.

الثلج حكايته النسيان؛

نارٌ بيضاء تَغشى النظر.

القلب لحظة ميّنة

تحت عجلاتِ الأبد.

<b>لحظة موت</b>	
مَن هناك؟	
الأوتار المُرتعشة تُنْذر بضدع عميق.	
أثارُجج رغم الصمت المُترسّب في قدميّ.	
وأظنّ أنّ للموت عطرٌ جريحٍ قديم،	
وأظنّني غسّله	
وفي خلاياي قفبر.	
<b>سُرْنمة</b>	
أقف تحت المطر وقفة الشجر المُتشبّث بناوِده.	
جسدي بلا أوراق	
غير أنني خضراء الدّم والحواسّ.	
أشربٌ وعروقي في الهواء	
ثم مُسرّنة إلى بيتي أعود،	
رائحتي دخّان	
والفأس تصدّخ في الضّلُوع.	

**الحاضرة الغائبة**

لا أعرف أين أجُدنّي في ضوء النهار بين الوجوه والأفواه المُصرّة على مخاطبتي.

كأنّي هنا فعلاً. كأنّ عينيّ الفارغَتين تُقبّان في جدار

ويمكن سدّهما بصحوة.

لا أعرف بأيّ نظرة أطول نظرتي الأخرى المُوعِلة في الصخر،

ولا بأيّ فمٍ أذيب حديدَ فمي الأضَل.

<b>ضيق الكلمة</b>	
ما من حبر يتّسع لطيفٍ عاجِرٍ، لفمٍ،	
لضراعٍ بين مرادفين.	
العين ليست نجمة.	
النهد ليس وردة.	
ما من شيء يشبه غيابه.	
حتى ولو اخترقنا الغيم	
فلن نعود بأكثر	
من ريشة لحالم	
ووردةٍ لشاهدٍ قبر.	

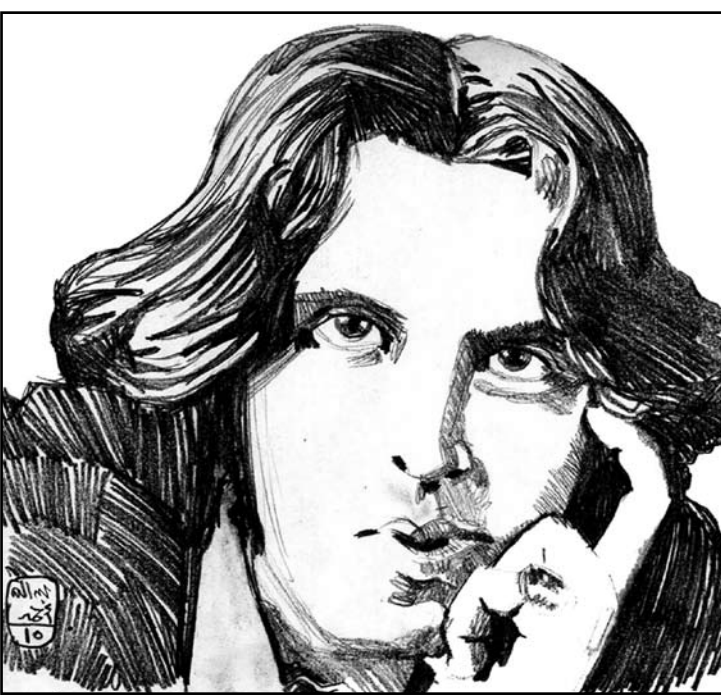
**ماذا كان لو حطّم إليوت الجدران غير المرئية التي وقفت بينه وبين قصيدة النثر في بدايات القرن العشرين؟**
هذه الجدران التي تسلقها لفترة وجيزة وأطلّ من ورائها بأربع قصائد نثر وحيدة، ليرتدّ بعد ذلك إلى اختياراته الشعرية الجمالية (الأكثر أماناً والأقل تجريبية) في واقعة تاريخية رسمت لفترة طويلة مسار قصيدة النثر الإنكليزية، حاكمةً عليها بالنفي في زوايا الإقصاء، والتشرّد على هامش التاريخ الشعري

الأنجلو – أميركي حتى انبعاثها ثانية، في بداية الستّينيات، على الطرف الآخر من المحيط، في الولايات المتحدة تحديداً. لم يكن الجدل حول الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر جديداً على الوسط الأدبي الإنكليزي (حتى قبل ظهور قصيدة النثر الفرنسية بوقت طويل)، لذلك كان المناخ ملائماً لأدباء الانحطاط، الإنكليز (أوسكار وايلد، إرنست دوسون) في نهاية القرن التاسع عشر، لنشر قصائدهم النثرية التي شكّلت الخطوات الأولى لقصيدة النثر الإنكليزية. لكنّ المحاكمة الأخلاقية (والأدبية) التي تعرّضت لها هذه القصيدة، بسبب حياة «الانحطاط، التي عاشها أوسكار وايلد وما انعكس منها على كتاباته، رسمت للقصيدة النثرية الأنجلوسكسونية مصيراً قاتماً. ففي العام 1895، بدأت محاكمات وايلد (الثلاث) على خلفيّة علاقته المثلية بالكاتب والشاعر الإنكليزي اللورد ألفريد

دوغلاس. الكثير من تفاصيل الحياة الخاصة بوايلد، وعلاقاته مع مثليي الجنس وبيوت الدعارة تمّ كشفها خلال هذه المحاكمات التي انتهت بسجنه. لكن، وبحسب الناقدة الأميركية مارغريت س. مورفي، لم يكن وايلد من تمّت محاكمته فقط، بل أيضاً كل ما آمن به جمالياً وفنياً وأدبياً، في عملية ربط مقصودة بين الشخص (وايلد) وإبداعه (قصيدة النثر). حاول وايلد الدفاع عن فنّه ودفع تهم الخلاعة والفسق التي وُجّهت إلى كتاباته. لذلك عندما تمّ إظهار رسالته الشهيرة إلى عشيقه (المفترض) اللورد دوغلاس دليلاً على مثليّته، جادل وايلد بأن الرسالة هي في الحقيقة نص أدبي («سوناتة ثرية»)، وأن الأدب يعمل فوق الاعتبارات الأخلاقية. اتهم عندئذ بتحويل نص الرسالة إلى قصيدة نثر للتخلص من

المسؤولية الأخلاقية تحت ذريعة «الفن من أجل الفن»، وحُكم عليه في النهاية بالسجن، ومعه قصيدة النثر الأشهر حينذاك (رسالة وايلد إلى دوغلاس).

ترى مورفي أن روائع الفساد والشذوذ وأجواء الفضيحة التي التصقت بالقصائد النثرية الإنكليزية الأولى، هي التي استنشقتها إليوت عندما قرّر اتخاذ موقف معاد من هذه القصيدة الجديدة، رافضاً اعتبارها جنساً شعرياً شريعاً (مقالتان له في هذا الخصوص: «نجوم النثر» 1917، «النثر والشعر، 1921). ولّو كان بالإمكان اختصار موقف إليوت بهذه العداية المبسطة، لاستطعنا اعتبار الأمر مجرد تكرار تاريخي لموقف محافظ من الجديد المختلف، من شاعر متمسك بتفاصيل الموروث الشعري. إلّا



أوسكار وايلد، بريشة: عبد الله أحمد.

أن إليوت قام، وكما ذكرنا سابقاً، بالتجريب مع قصيدة النثر، فكتب أربعة نصوص منها، نُشر واحد فقط (بعنوان «هستيريا») في «الأنطولوجيا الكاثوليكية، لإزرا باوند! هذا التجريب يقف في الجهة المضادة لموقفه المحافظ، في منطقة ضبابية تدل على حال التردد التي أصابت إليوت تجاه قصيدة النثر، والتي ظلت ملازمة

لأن إليوت قام، وكما ذكرنا سابقاً، بالتجريب مع قصيدة النثر، فكتب أربعة نصوص منها، نُشر واحد فقط (بعنوان «هستيريا») في «الأنطولوجيا الكاثوليكية، لإزرا باوند! هذا التجريب يقف في الجهة المضادة لموقفه المحافظ، في منطقة ضبابية تدل على حال التردد التي أصابت إليوت تجاه قصيدة النثر، والتي ظلت ملازمة

لأن إليوت قام، وكما ذكرنا سابقاً، بالتجريب مع قصيدة النثر، فكتب أربعة نصوص منها، نُشر واحد فقط (بعنوان «هستيريا») في «الأنطولوجيا الكاثوليكية، لإزرا باوند! هذا التجريب يقف في الجهة المضادة لموقفه المحافظ، في منطقة ضبابية تدل على حال التردد التي أصابت إليوت تجاه قصيدة النثر، والتي ظلت ملازمة

في اختلاط الفنون»، كان بابيت واضحاً في شجبه الأجناس الأدبية الهيجينة، ورفضه لكل الحدار أخلاقي في الفن، والفنانين. احتقر الأدباء المثليين (وايلد، فيرلين)، وساوى بين الرجولة وبين الأخلاق الفاضلة والفن الجيّد. بالنسبة إليه، الفنان الواضح الهوية (الجنسية) لا بدّ من أن يكتب نصّاً أدبياً واضح الهوية (الأدبية)، حيث الحدود معروفة وواضحة، كي لا يتحوّل النص إلى جنس «ثالث»، أي إلى نصوص خنثى لا يكتبها إلا الخنثى (بحسب بابيت أيضاً). العديد من مؤرّخي الأدب يجمعون على تأثر إليوت الكبير بأفكار أستاذه بابيت، ناقلاً إيّاها معه إلى الأراضي البريطانية، حيث كتب آراءه العديدة عن قصيدة النثر. ×××

بمناسبة الحديث عن الفرص الضائعة لقصيدة النثر، علينا استحضار محمود درويش أيضاً. الإيحاء بتمائل ما في علاقة الشاعرين الشهيرين (إليوت ودرويش) مع قصيدة النثر ليس المقصود هنا، فمقارنة كهذه لا تصلح تاريخياً ولا نقدياً، إلا في نقاط التقاء محددة جداً، أزعّم أن أهمها هو «موقف التردد»، وإن كان ناتجا عن دوافع مختلفة تماماً لدى كل شاعر.

المفتاح لفهم موقف التردد عند درويش، نجده بين كلمتي عبارة أقتبسها من مقالة لأمجد ناصر عن درويش، منشورة في «القدس العربي»: «حارس الوزن». لقد طرق درويش باب قصيدة النثر مرّات عديدة خلال مسيرته، لكنه لم يدفع الباب إلى آخره ليدخل عالمها ويكتبها كاملة ناضجة إلّا في «أثر الفراشة». لكنه دخلها

دخول المتردّد، وأقول «المتردّد، لأنه كتبها بقصدية (القصيدة واضحة في طبيعة النصوص الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تتبّع أحد خيوط التردد لدى إليوت حتى «جامعة هارفرد، الأميركية، تحديداً إلى أحد أساتذته في النقد الأدبي إيرفينغ بابيت، والذي درّس إليوت في فترة تكوين الأخير للكثير من أفكاره النقدية. في كتابه «اللاوكون الجديد: مقالة في رفض والترّد اللذين يلقاها الإبداع الجديد. يمكن تت



**وقوع** لعلّ من المباح لنا استعارة كلمة نجد فيها ضالّة معرفيّة ونفسيّة للفيلسوف والصحابي الفرنسي المعروف باسم آلان (1868 – 1951)، لننّخذها عنواناً لمادّة كلّ ما نعلم عنها أنّها ستحوّم حول النثر؛ قصيدة النثر لا شك.

الصدام الذي قد يعترى الساحة العربية من وقت إلى آخر، ما هو إلاّ صدام آت بدوره من الغرب – ربّما – حاله حال قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. وما يصدم على مرأى زواج الشعر بالنثر إن هو إلاّ نسخة أخرى عن حالة مصدومين غربيين تكافروا في نهاية القرن التاسع عشر؛ هل الصدمة تلك طالت كما تطول صدمتنا وتمتدّ إلى اليوم؟ هذا شأن آخر ليس في معرض حديثنا. لكنّ سؤالاً يتبادر إلى ذهننا: لماذا لم يفتر الصدام عندنا كما فتر في القارة الشعرية الغربية؟ لن نجيب عن هذا السؤال بالطبع، فربّما لا جدوى، وربّما ستطلع الإجابة شمس من وراء السؤال.

الصدام المذكور آنفاً، بين الشعر النثريّ والشعر المنظوم، كان على أشده في القرن التاسع عشر في الساحة الفرنسية كما لا يخفى على أحد، لكن فيكتور هيغو، كاتبّ ذاك وذاك، يقول ضمن حكمة قلّما تتوافر لدى كاتب من الكتّاب: «أنا رجل أفكر في شيء آخر». لذلك كان يتحرّك في الوسط، معتبراً أنّ شيئاً مشتركاً في ذاك الوقت موجودٌ بين النثر والشعر، فها هو يقول في كتابه النقديّ والتحليليّ المتنوّع «ركام من الحجر»: «لننطلق من بداهة مفادها أنّ السطر المنثور والآخر المنظوم هما مادّتان بين يديّ الشاعر يستخدمهما بكلّ حرية، الشاعر بما هو سبّاك في اللغة ونقاش ينقّرها بما شاء من آلة. ذلك كله من أجل صنع مجازات أفكاره. البيت الشعريّ هو الرخام، النثر هو النحاس (...) لا يمكن أن نصنع نقوداً بوجه رخاميّ؛ يمكن فعل ذلك بتمثال نحاسيّ، وبفكرة نثرية. ثمة موضوعات يمكن أن تعالج على السواء في النثر كما في النظم، أن تكون مشدّبة على شكل كتل، أو سائلة في النار الحامية. هما

غالباً (الشعر والنثر) ما يختلطان كما يختلط الإنسانيّ مع الإلهيّ، المثاليّ مع الواقعيّ. توجد أفكار تحتم بقوّة الرخام الأبيض، شفافاً وحالماً بالبيت الشعريّ المنظوم. إنّه الجمال الصافي ما يستوجب البيت المنظوم، (هنا) ستكون فينوس البرونزيّة زنجيّة. يستوجب الشعر الدراميّ النثر، الشعر الملحميّ يرفضه».

فلنلاحظ أنّ هيغو، محرّر الشعر الفرنسي من صرامة القافية ضمن سياق الرومنسية الأدبيّة، امتلك من الطاقة ما يكفيّه لأن يقبل هذا وذاك، فيبعض من قصائده يكاد يكون نثرياً، للناظر إلى ديوانه ذي النزعة الاستشراقية وهو ديوان يحمل عنوان «الشرقيات»، يستعمل في قصيدة واحدة منها «الجن» أسطراً شعرية بكلمة واحدة وأخرى بكلمتين، فتلاث ليخضع في وسطها إلى نظام الرباعيات وليعود أخيراً إلى الكلمة الواحدة. كان بودلير قد وُلد وقتها ليجد لمسات هيغو الثورية في الشعر، فكتب – وهيغو بعدُ على قيد الحياة – قصائده؛ أمّهات شعر النثر الفرنسي والعربي.

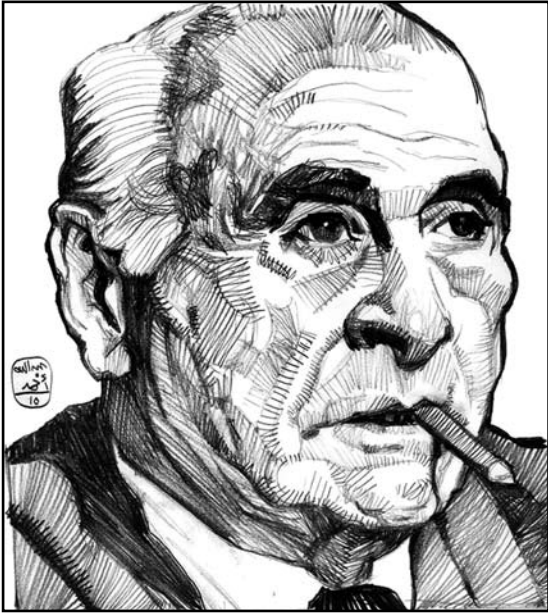
لم لا؟

لقد زحفت النصوص النثرية في ذاك الوقت بعد قرن من الضوء (القرن الثامن عشر)، وبدأت

تلك النصوص الكبرى تُدلي بدلوها، نصوص ملحمتيّ هوميروس، «ألف ليلة وليلة» (المُترجم إلى الفرنسية بداية القرن الثامن عشر)، السفر السهل، الانسياب، الخروج إلى هواءات أخرى...

لقد أصبحنا نعيش اللفظة في انسياب النثر البسيط، وبلا أدنى زينة «معبدية، إن صحت العبارة، وبلا أدنى مسّ من لدن «الشيء» العجيب العصيّ الذي وكأئنّا لا نطاوله. سنكتفّ العبارة في القصيدة المثوورة عن أن تكون معلماً كما يقول أحد النقاد الفرنسيين، العبارة تتغيّر وتكتف عن البهرج، فليس دورها أن تخدع المعاني بنقر أوتار الأذن الإنسانية (الأذن العربية خصوصاً) التي أثبت التاريخ حسّاسيتها. تلك العبارة الهادئة التي تستشبه هدوء الكاهن في صلاة كنائسيّة، فهو (عكس الإمام عندنا المعتمد على أساليب البديع من سجع وغيره اعتماداً أساسياً) ينثر هادئً وبلا صراخ، بلا وزن، يشدّ الأعين المسمّرة بين برودة الرخام وانخفاض الضوء – أدخل كنيسة وتأمّل، بلا حاجة إلى إيمان ما، ستنشّد بدورك. تماماً مثلماً نشدّ إلى أدب يونانيّ.

سأبيح – رغم موقعي الذي لا يسمح – ولنفسي دون غيري، قراءة قصيدة نثرية على الملأ في



فرنسيس بونغ، بريشة: عبد الله أحمد.

الأمسيات الشعرية، فقط ساكون مقتنعاً تماماً أنّ على الصوت أن يكون هادئاً، لا تشنّجه مشية الخبول ولا ركضها. سأبيح للصوت ذاك تشنّجاً حديثاً، ذاتياً، خاصاً وخالياً من الألوهية التي يتحدّث عنها هيغو ومن الوحي (على القصيدة أن تكون ملكي) وخالية من الشيطان أيضاً...

إلخ. النثر، كلام خالٍ من مسحوق التجميل كما قرأنا مرّة في إحدى الصحف الفرنسيّة، وقصيدة النثر، كما يقول الناقد والكاتب الفرنسي المولود بيهاتي جاي لا فو، «لا تعرف، إنها تحيا». نحن أمام شاعر من نوع جديد، شاعر يسجره المعنى، فيذهب إليه طلبة واحدة، إنه ليس بوّزان ولا ينقر على دفّ لدى الاستماع إلى الكلام، بل يعدّ أدّبين تهتزّ غشاوتهما لـ«المعنى الشعري» ذاك. فنانّ النثر هو من «يقذّ» القصيدة شكلاً ومضموناً. يقذّها على شاكلته، كما قدّ الله آدم على شاكلته. ربّما لذلك فقط كآني أسمع رامبو يقول قولته: «الشعر النثريّ هو إنتاج رغبة لمسو لغة ما عند الشاعر». كما لي أنّ أفهم الشاعر الفرنسيّ الجميل فرنسيس بونغ (1899 – 1988)

حين حاول صياغة الإشكال المنطلق للكتابة الشعرية بطريقة لطيفة في كتابه «مناهج، كوب الماء» (دار غاليمار):

«كلّ ما تبقىّ من العالم الذي نفترض معرفته، لكنّنا لا نعرف كوب الماء، كيف ستثيرون كوب الماء ذاك؟ ها هنا ستتمكن مشكلتي:

أو عبارات أخرى:

لا وجود لكوب الماء فأبدعُه اليوم كلاماً على ورق.

أو عبارات أخرى:

كلّ كوب ماء وقد اختفى من العالم إلى الأبد عوّضه (يكوب آخر): ملامح، مزياه، عبر الماء ذاك؟ ها هنا ستكتبها اليوم.

الذي يعود بالقول: افترضوا أنكم تتوجّهون إلى أناس لم يروا قطّ كوب الماء. قدّموا لهم فكرة ضافية عنه.

أو أيضاً:

أنتم في الجنة، وفرحون لذلك. لكن ينقصكم شيء ما، (شيء ما) تتذكرونه فجأة بحنان؛ تلك الهوة، ذاك النقص، كوب الماء. أصلحوا هذا الخطأ باستحضاره من أجل أنفسكم، بالدقّة الممكنة، بالكلام..

في البدء كانت الكلمة، الكلمة تلك، هل كانت موزونة؟ ستكون أقرب إلى النثر، فالإنسان في عشاؤيته البدائية بعيد على أن يكون «وژاناً». هل لهذا يقول الكاتب الفرنسي جول روتار (1864 – 1910) في مذكراته: «أبيات من الشعر، هي ليست سوى نثر بقفازات وحمالات بنطال أميركية. إن النثر يبدو رصيناً حين يضع واقية صدر شأن مدعو إلى إحدى السهرات».

في اللحظة التي تتهيّأ فيها – أيها الناثر – لكتابة قصيدة، أنت تعرف ماذا ستكتب، لست ممسوساً ولن تنتظر شيطاناً ولا مكreme من عند قريحة، لا وحياً. «كي تكتب نثراً يجب أن يكون لديك شيء محدد تقوله، أمّا إذا أردت كتابة نظم فذلك ليس ضرورياً»، قولة وجدناها بفضل «غوغل»، المدرار للويز أكرمان، الشاعرة الفرنسية المتوفاة سنة 1890.

في الأصل كان النثر إذاً، وكان الشاعر – إن وُجد – ناثرًا، الأنبياء والشامانات، الذين تتداخل عليهم أرواحهم تحت وطأة المعنى العظيم، لن يجدوا تناسقاً داخلياً لأن يزنوا. هذا افتراض لا أكثر، أو نوع من التفكير المكتوب. فـ«الذي يُفني نفسه في التقفية، لم لا يكتب نثراً؟ كما أتساءل الآن مع نيكولا بوالو، فكان الشاعر «الوژان» يُضحيّ بنفسه لمصلحة الوزن لا الشعر، سوى ذاك الذي يملك قدرة «النوم عن شواردها»، حال المتنبّي. الإنسان بهذا المعنى قدّم ما يكفي من تضحيات، ها هو جاك أميوت الكاهن والمترجم والكاتب الفرنسي العائد إلى عصر النهضة يقول: «بعد تضحيات قُدّمت، ها هو (الشعر) يلبس من جديد الرداء الأزجواني للألّهة بروجيربين، (وهي آلهة الفصول الرومانية، تمّ استعارتها في هذا القول لأن في اسمها ما يوحي بعبارة نثر: prose). الإنسان المصاب بداء النسيان، يتذكّر أخيراً أن الشعر لا يمكن أن يكون حصراً على نمط واحد من الكتابة، بل هو يفيض خارج الكتابة كما يفيض النيل وقد ضاق بمجرىه. الشعر في الإنسان كما نتوقّع، وقد يخرج عبر نظرة إلى وردة متمايلة أو إلى ما هو أقبح بكثير.

الإثنين 1 شباط 2010

؟ لا

لكننا نجد إميل أغسطس شارتيياي المعروف بآلان، والذي نستسمحه في العنوان، يقول قولاً عجيباً: «مثلاً تذهب الديانة من التمثال إلى اللاهوت، هكذا تنتقل الفكرة من الشعر إلى النثر.. هل صحيح؟ ليقول عن النثر – عجينة الشعر المثالية: «أنا أحذر النثر الذي يشير إلى أشياء حقيقية، فيه لا يصعب عليك قول الحقائق، إنه يفتح إلى قفر من الحقائق». إنه قول مطمئن، ذلك فقط لأنه يفتح لك مجالاً لأن تكون، ولأن تكون شاعراً رغم نثرك، أو رغم قدرتك على الوزن. إنك تصغي إلى نفسك دون غيره، إلى عمقك، إلى فجواتك. من الأدلّة على هذا القول أنّ العديد من الشعراء لم يكتفوا بكتابة الشعر (على هيأته الموزونة) بل ذهبوا إلى الرواية، إلى السرد، إلى الرسم، إلى النحت. قد نفترض أن ذاك الوزن ضاق بهم، وقد نعتبر أن الشعراء العرب «الرّجُز، التجاؤا إلى سهولة هذا البحر، فكيف تكتب ثقل نفسك على بحر مثل «البسيط»؟ في القرن السابع عشر الصعب تجرّأ موليير على كتابة مسرحياته نثراً، وسخر ممّا كتبه هو نفسه نظماً في إحدى مسرحياته، انظروا إليه يقول في مسرحيته «البرجوازي»: «ماذا؟ عندما أقول: نيكول، ناوليني خفي، وأعطني طاقيتي الليلية... إنه النثر»، ليقول متحدثاً عن نفسه: «على مدى أكثر من أربعين سنة وأنا أقول النثر دون أن أدرك منه شيئاً وأنا المُطالب أكثر من أي أحد فيكم وفي العالم بأسره أن أكون عارفاً به..».

نحن نقف والنثر يمشي

ها هي الرقعة الفرانكفونيّة على شفا الإسكندري، ولا تكاد تعرف شاعراً واحداً يحيا الآن. آخر عهدنا كان مع «أزهار الشّ» البودلييرية كأخر كتاب ربّما. لقد كان من الكتب التي أعلنت أننا سنُتجاوز كقراءً للآخر. نحن نقف والنثر يمشي والعبارة لجون كوكتو الشاعر الفرنسي المتعدّد المناقب المتوفّي في ستينيات القرن العشرين. كوكتو الذي وحده باستطاعته «أن ينام راقصاً على أخصص قديميه، كما يقول عنه بول موران (1888 – 1976). النثر يمشي حائداً عن السطر، مرّة أعلام ومرّة أسفله، وها هنا تكمن شعريّته المرتعشة ارتعاشات الإنسان والمتعثّرة تعثر خطاه.

يمشي الشاعر داخل رحم نثرية رحبة، لا. وليكن الجواب من ناحيته، إذ يقول العبارة الآتية التي تُنهي بها مادتنا التي تتمنّى خفّة ظلّها: «كن شاعراً دائماً، ولو في النثر..»

الروماني هوراس في سياق حديثه عن اللغة بوصفها عائقاً يحول بينك وبينك، ليعتبر أن أفضل حالة لتعثر فيها على مفاصل الشاعر هي النثر، بعبارة أخرى نبنيتها فوق عبارته التي قالها بعد السنة 65 قبل الميلاد، الناثر يستسلم إلى صوته الخاص، وإلى ريشته الخاصّة. لاحظوا هذا الكمّ الهائل المتنوع المرعب من الأصوات التي نلمسها منذ ميلاد قصيدة النثر العالمية، والتي تطفو في بركة النقد الراسبة.

في داخل ذلك التنوع نما ذاك الرفض الذي قد يكون متأثياً عن عجز على مسאיرة «الإفلات الشعريّ»، إن صحت عبارتنا. «أه، لماذا وجدت في عصر النثر، قائمة منتجات، بطاقة مطعم، مدعيّ العلم، دياكتيك، بكثابة الشعر (على هيأته الموزونة) هذه قولة لبودلير وردت في كتاب بعنوان «فضولات جمالية»، بطاقات (1868).

آه من النثر كعب وككتابة بالمعنى الحقيقي لتلك العمليّة الشاقة، بودلير، من أوائل الذين ذهبوا إلى النثر، يبدو مقتنعا تماماً بالمعضلة، هذا ردّ واضح ينام في ليل العرب منذ القرن التاسع عشر؛ العرب المقتنعين بسهولة كتابة النثر شعراً أو الشعر منثوراً. ستشبه الكتابة تلك بناء منزل في فضاء قاحل؛ أين لا تتوافر أيّ من تلك القوالب التي تصلح لبناء شعريّ ما.

يشبّه هيغو «الوژان» الكتابة النثرية بالنحت، فكاتب ذلك النوع «كأنه يطوّع مادّته النثريّة وفق صورته»، لتصبح اللغة بهذا المعنى مادة رخوة وكأئنّا يحيا حياة الإنسان. هل نحن نرفض الوزن؟ لا طبعاً، لكن ليس

كعمق شعريّ. لك أن تعتبره حاجة مرفهة وإضافة شكلية ضمن أشياء أخرى ممكن إضافتها، من أجل بلوغ «أزهار الشّ» البودلييرية كأخر كتاب ربّما. لقد كان من الكتب التي أعلنت أننا سنُتجاوز كقراءً للآخر. نحن نقف والنثر يمشي والعبارة لجون كوكتو الشاعر الفرنسي المتعدّد المناقب المتوفّي في ستينيات القرن العشرين. كوكتو الذي وحده باستطاعته «أن ينام راقصاً على أخصص قديميه، كما يقول عنه بول موران (1888 – 1976). النثر

يمشي حائداً عن السطر، مرّة أعلام ومرّة أسفله، وها هنا تكمن شعريّته المرتعشة ارتعاشات الإنسان والمتعثّرة تعثر خطاه. يمشي الشاعر داخل رحم نثرية رحبة، لا. وليكن الجواب من ناحيته، إذ يقول العبارة الآتية التي تُنهي بها مادتنا التي تتمنّى خفّة ظلّها: «كن شاعراً دائماً، ولو في النثر..»

باريس؟

لا. وليكن الجواب من ناحيته، إذ يقول العبارة الآتية التي تُنهي بها مادتنا التي تتمنّى خفّة ظلّها: «كن شاعراً دائماً، ولو في النثر..»

## الشاعرون

الإثنين 1 شباط 2010

## امراة

عماد فؤاد

امراة...

تنام أوّل الليل في فراشٍ مهنّدم

لا ينبشه رجل

ولا يكرمشُ شراشفَه رجلٌ

ولا يزلّزله في مكانه انهدامُ رجلٍ

ولا يخلخل جنباته سعالُ رجلٍ

ولا يقلّب عرش عاليه إلى أسفله

ذراعاً رجلٍ...

امراة

تنام أوّل الليل هكذا...

نظيفةً ومرتبّةً ومسرّحةُ الشّعَر

وعطرُها متروكٌ ومهمّلٌ بين نهدينٍ لا معينٍ

دون عشرة أظافرٍ تحربشُ المَهمَلُ والكامنُ

والراقِدُ والمنفلتُ والمومئُ والناظرُ من خلفِ

أحجيةٍ لا تستر ولا تحمي ولا...

دون شُفّة تشقُّ الغائرَ والبارزَ والسارحَ والشارِدَ

والبارقَ والراعرَ والهادئَ والساخنَ والمحمومَ

والملتصصُ مثل منبؤدٍ من كوّةٍ لا تخفي ولا

تعصم ولا...

دون جسدٍ يتحسّسُ الدَّلِيلَ والمتكبرَ والهامسَ

والمُصغّيَ والسامعَ والمنصتَ والمتمتمَ

والمرتبكِ والصامتِ والصارخِ تحت عتمةٍ لا

تنيرُ وغبشٍ لا يقول وبصيصٍ لا يقود ولا يُدلّ

ولا...

دون قلبٍ يرْجُفُ وهو يقتربُ من راعشٍ متصلّبٍ

متحرّكٌ لَبِنٍ مُخدّرٍ مؤدّبٍ طريّ طَيعٍ عصيّ

دافئٌ رخوٌ وغافٌ على هدأةٍ اللحظة العابرة...

دون عشرة أصابعٍ

تمسُّ المَصغى

والنقيّ

والنديّ

والريانَ

والمستقرّ

والمهترّ

والثابتَ على عرشٍ لا يُدلّ

ولا يفضُ الأَبصارَ

ولا يُعرّشُ القلوبَ

ولا يكسرُ النفوسَ



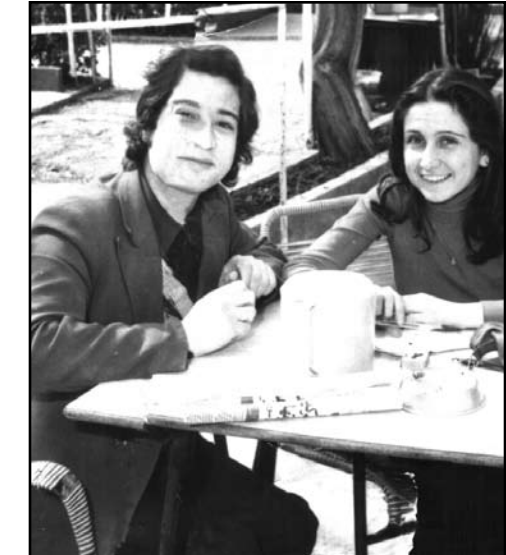
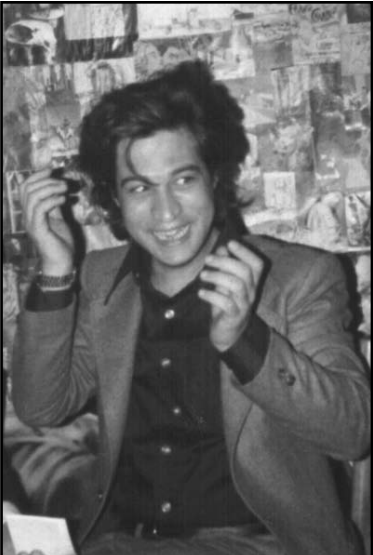
رياض الصالح الحسين لم يمت إنه ما يزال حيا، هذا ما تخبرنا به الوقائع الثقافية منذ خمس سنوات وصولاً إلى أيامنا الراهنة، فمن مقالات خجولة بدأت تظهر في الصفحات الثقافية، إلى توزيع أعماله الكاملة في طبعة الكترونية، انتشرت في منتديات ومواقع ثقافية عربية كثيرة، قام بها موقع «جدار» السوري قبل ثلاث سنوات،

إلى التحضيرات القائمة منذ سنتين وأكثر لإعادة طباعة أعماله الكاملة في نسخة ورقية، مزيدة بقصائد مكتشفة غير منشورة، يسمى إليها الشاعر والممثل الشاب عماد نجار ابن شقيقة الشاعر الراحل، إلى قيام موقع «أبيليل» السوري بإصدار عدد خاص بذكراه قبل ثلاث سنوات أيضاً، إلى مجموعة الإعجاب بالشاعر وشعره على موقع «فيس بوك»، إلى رغبة عارمة لدى أكثر من مُخرج ومنتج لصناعة أفلام روائية وثائقية عنه، إلى مشروع يتم تداوله حالياً لكتابة مسلسل درامي عن حياته، بالإضافة إلى حضور رياض كشخصية روائية في رواية «تحت سقف واطئ» للروائي السوري نذير جعفر، وصولاً إلى شهادات بدأت تظهر قبيل فترة وجيزة تتحدث عن مرحلة مخفية

– الأقرب إليه من ناحية المزاج – إلى ما يزد عن ثمانين شاعراً؟

لكن، وقبل أن نشرع في محاول الإجابة عن هذه الأسئلة، سنطرح سؤالاً إضافياً بخصناً: هل نحن بحاجة إلى استذكـار تفاصيل حياة رياض الصالح الحسين كلما أعدنا الحديث عنه؟ يجب البعض عن ذلك بالقول إن تفاصيل حياة رياض ما تزال مبهمـة، وغير واضحة للقارئ في الكثير من تفاصيلها، وهي بحاجة إلى إعادة تدوين توثيقية خاصة، وإن الكثيرين من شهود المرحلة الممتدة سبع سنوات (من 1975 التاريخ المعروف لبداية نشاط رياض الثقافي وحتى 1982 تاريخ وفاته)، لم يكتبوا ولم يسجلوا تفاصيلهم الخاصة به، وذلك لأسباب شتى منها الذاتي ومنها الموضوعي، وقد تكون شهادتنا السواح وبيرقدار سالتنا الذكر، مقدّمة للبدء بظهور التفاصيل التي كثر شهودها وقلت شهاداتها الموثقة، سيما حول نقطتين أساسيتين تتعلقان برياض كشخص على السطح وتتصلان بنصه وشعره في العمق، وهما:

أولاً، قصة اعتقاله في العام 1977 التي يتحدث عنها فرج بيرقدار في شهادته، ويطلب الذين



صور خاصة للشاعر الراحل رياض الصالح الحسين (الصورة الأخيرة هي لعائلته حول قبره) بعضها يُنشر للمرّة الأولى، أرشيف علي سفر.

يكتبون عن رياض بالحديث عنها، رغم أنه كان في تلك الفترة مع رياض وهو الأدرى بتفاصيلها!! وإذا جاز لنا أن نعتبر الوقائع الروائية في رواية «تحت سقف واطئ» لنذير جعفر هي تفاصيل حقيقية، وليست خيالاً روائياً، فإن رياض الصالح الحسين سيكون قد تعرّض للاعتقال مرتين وليس مرة واحدة! لكن هل اعتُقل رياض فقط لمشاركتـه مع جميل حتمل وبشير البكر وفرج بيرقدار وخالد درويش وحسان عزت ووائل السواح وفادية لاذقاني في توزيع الكُرّاس الأدبي (وهي القصة المعروفة عن الاعتقال)؟ أم أنه كان مرتبطاً بعلاقة ما بأحد تشكيلات اليسار السوري الكثيرة آنذاك ما أدى إلى اعتقاله؟ من يستطيع تحديد الحقيقة سوى رياض ومن عايشه من أصدقائه وزملائه، وربما رفاقه؟

ثانياً، قصص عشق رياض، وبالتحديد قصّته التي كادت أن تكتمل لولا وفاته ذلك اليوم في مشفى المواساة، والتي يتضح من شهادات أخواته في حديثهم مع الصحافي خالد سبيسم

هؤلاء لم يكونوا نكرات، ورغم أنه قد كانت للكثيرين منهم بصماتهم الواضحة على المشهد الشعري السوري، إلا أن النقد كان وما زال يتجاهلهم ولا يتناول تجاربهم بالقراءة أو التقييم، وبالتأكيد كان صعباً أكثر على المتابع أن يرى الأفق السبعيني للشعر السوري عبر شخوصه، وعبر مرحلته ذاتها، إذ إن أغلب ما كان يُذكر من تفاصيل الحديث عن تجربته المكروسة وتقديـه عن السبعينيين، إنما كان يُستردّ من مدوّنات محمد جمال باروت، الذي اشتغل كثيراً على رسم ملامح القصيدة اليومية التي كرّسها السبعينيون في مواجهة القصيدة الرؤيوية (راجع كتابه: «الشعر يكتب اسمه»، اتحاد الكتاب العرب، 1981)، وإذا كان الجميع يتحدث عن المنجز السبعيني فإن هذا المنجز لم يكن يُحتفى به بذاته ولذاته، قدر الاحتفاء به وبرموزه على اعتبارهم آباء قصيدة اليومي التي سيطرت وما زالت

لقد كان الحراك الشعري كتابية صارخة عن السياسات اليومية للأفراد وعن انتماءاتهم وسعيهم إلى الحصول على أكبر قدر من المكاسب على صفحات الجرائد السورية، والعربية أيضاً. وضمن هذا المناخ كان التفكير برياض الصالح الحسين عملاً ناشزاً، وربما غير مقبـول إذ إن الحديث عن تجربته المكروسة والتفكير فيها، لا بدّ من أن يكشف العديد من القضايا التي لا يريد الكثيرون الحديث عنها، سيما أن هذا الحديث سيشكل مناسبة لإعادة طرح السؤال حول الشعر الجديد في سوريا، وذلك ما بين السبعينيات والثمانينيات وصولاً إلى نهاية عقد التسعينيات وبدايات الألفية.



هذه القصيدة إنما ترتبط كفنّ ذي خطاب وشكل، بعائلة عالمية تمتدّ سلالتها من رامبو ووايتمان لتصل ريتسوس مروراً ببودلير ومالارميه ولوتريامون وبيرس وبريفيرر والماغوط، بينما تظل قصيدة الرؤيا قريبة من الأنساق الفكرية والفلسفية السائدة، لكون خطابها الكلّي مرتبطاً بأساسات تتطلب بنائية أشدّ تعقيداً وعمقا، كي تصمد في مواجهة الخطاب السياسي أو الديني الذي تواجهه. منذر مصري أحد مجاليي الشاعر يعترف في إحدى زوايا تذكر رياض بأن قصيدة «الخنجر» المنشورة في مجموعة «وعلى في الغابة»، هي واحدة من أفضل وأجمل ما استطاع «جيلنا الشعري الركيك والصانع أن يقدمه». يقول رياض في هذه القصيدة: «الرجل مات/ الخنجر في القلب/ والابتسامة بين الشفتين/ الرجل مات/ الرجل ينتزه في قبره/ ينظر إلى الأعلى/

استطاع هؤلاء تطوير ما أنجزه أولئك السبعينيون؟ إن أهمّ ما قد يكشفه الحديث عن رياض الصالح الحسين، كتجربة شعرية، يتحدّد في أن الكثيرين ممن يكتبون الشعر الآن في سوريا، يدعون وراثة هذه القصيدة بوصفها إرثاً منسوباً إلى محمد الماغوط، رغم أن أغلب من يحاكي هذا النمط، إنما يحاكي نموذج رياض لا الماغوط الذي تجاوزه رياض كما يقول الدكتور هایل الطالب، فهو «يمكن أن يُعدّ من الناحية الفنية استمراراً للنمط الماغوطي سواء من حيث تقنيات التعبير، أو من حيث البنية الفنيّة لتشكيل الصورة»، لكنه «يفترق عنه بأمور كثيرة تمنحه خصوصية تميّزه عن الماغوط، لعل أهمها، أن شعرية الماغوط تنتمي إلى شعرية الصعلكة الساخطة ذات الضجيج العالي، والتوتّر الصاخب الذي يصل في بعض الأحيان

الشعرية، عند نهاياتها، أو قبيل ذلك بقليل. وجد أيضاً أن قصيدة الماغوط، رغم حملاتها الإنسانية الثقيلة، بأحزانها الجارحة وآلامها العظيمة وأحلامها المتعبة، كانت قليلة الاحتفاء بالحياة، أيضاً فقد وجد في قصيدة الماغوط ياساً ومراة تصل إلى حد الدمية». لقد كان رياض فعلاً، وكما يقول العاني في نهاية مقالته: «آخر ورشة القصيدة اليومية... وأول مجديدها». لكن هل استمرّ ورثة رياض من الشعراء الشباب الذين برزت تجاربهم بعد رحيله في عملية التجديد؟

المتأمّل بعمق في أغلب المنجز الشعري الثمانيني، وكذلك التسعيني، والنمط ضمن سلة القصيدة الشفوية أو القصيدة اليومية، قد يوافق كاتب هذه السطور على أن المقترحات الجمالية التي يقدمها شعراء هذا النمط، لم ترتّق إلى حجم المنجز



الذي كرّسه رياض الصالح الحسين في كتبه الأربعة، ورغم أن التحوّلات الاجتماعية والسياسية والفكرية جعلت الشعر عموماً يتخلّى عن الأدبية الأيديولوجية والسياسية التي حكمت جيل السبعينيات إلا أن الركون إلى المنجز السابق، قد يكون قد تسبّب بظهور «القصيدة السسولة»، والتي أصف بها تلك المشدّرات والمقطّعات واللومضات التي امتلأت بها كتب التسعينيين تحديدداً، تحت شعار تبريري وتسويقي يقول إن القصيدة تقال دفعة واحدة، وإن الشاعر معنيّ بالالتقاط وغير معنيّ بالاشتغال! فإذا كان السكوت عن تجربة رياض بعد وفاته قد حدث نتيجة لغياب البوصلة عن مجاليه، الذين عصفت بهم ظروفهم، وظروف سوريا السياسية والاجتماعية والاقتصادية، في النصف الأول من

إلى التدمير بالمعنى الصاخب والجمالي، في حين أن رياض الصالح الحسين ينتمي سخطه على العالم إلى السخط الهامس الذي لا يثير ضجيجاً، فالشاعر يهمس، ويذهب إلى مناطق الذات الغائرة ليفكر، ويكتب، وربما نعمة الهمس والإصغاء في شعر رياض قد جاءت من داء الصمم الذي كان مصاباً به، فولّد ذلك تعاملأً خاصاً مع اللغة، ومع البناء الفنّي ذي النفس القصير..

وحول الاختلاف الذي كرّسه رياض يقول بشير العاني: «ما فعله رياض هو تخصّص قصيدة الماغوط بحثاً عن أعطالها، فكان اكتشافه منهلاً: كان منسوب الذهني في قصيدة الماغوط (عموماً) عالياً وهذا ما جعلها (فكرة) تنمو بأطراد متكنة على الإنشائية والكثير من السرد التقريري لتعرج فجأة، دالفة في

ينظر إلى الأسفل/ ينظر حوله/ لا شيء سوى التراب/ لا شيء سوى القبضة اللامعة/ للخنجر في صدره/ يبتسم الرجل الميّت/ ويربت على قبضة الخنجر/ الخنجر صديقه الوحيد/ الخنجر/ ذكرى عزيزة من الذين في الأعلى».

خطاب هذه القصيدة الواضح يدفع بها إلى مقدّمة الراهنية، وهي القضية الأهم التي سيفتحها السؤال عن الشعر السوري في نهاية التسعينيات، السؤال الذي يتماس مع معضلة تعاني منها مساحات شاسعة من القصيدة السورية، والذي يتمحور حول ما كان يُكتب منذ بداية الثمانينيات وصولاً إلى لحظة الآن، في السياق المفترض لجديد القصيدة اليومية وأصحابها الذين عُرفوا من خلال ما كتبوه فيها، فهل

وضعها ذات يوم محمد جمال باروت، موصفاً لطبيعة القصيدة السبعينية الشفوية/ اليومية، فهي «قصيدة اليوم، قصيدة الكلام وقصيدة الشعور ذات البُعد الواحد أو الصوت المفرد والمناخ الغنائي، ذات البنية الخيطية وذات الرؤية الجزئية (اهتمام بالأشياء الصغيرة) والرصادة لحركة الشعور في الكلام، حتّى أن ملامح هذه القصيدة المتوافرة في شعر رياض كانت دائماً مقرونة بنموذجها الأبرز الذي شكله هو. إن أهمية القصيدة اليومية السبعينية لم تأت من مجرد تضادها العميق مع قصيدة الرؤيا الستينية في تجليها لدى الشعراء التّموزيين ومن تلاهم، بل هي تنبع من حيثية الراهنية وإمكان توليد الخطاب من هذه الدحيث»، وطبعاً لا نستطيع أبداً إغفال كون

على تجارب الكثير من الثمانينيين والتسعينيين أيضاً. آباء لا بدّ من وجودهم من أجل تثبيت النسل الإبداعي فقط، لكن دون التوغّل في قراءة المقترح الجمالي الذي قدّمه هؤلاء ومقارنته بما يتمّ إنجازه راهناً.

نتحدّث الآن عن «شعر» مرحلة نهاية التسعينيات وبداية الألفية، وعن مجموعات من البشر والكتب الشعرية التي كتبها هؤلاء، لا بوصف الشعر كائن اللغة الفنيّة المجازية، بل بوصفه ميدان المعارك والحروب والصفقات فوق الطاولة وتحته! جماعات الشعر المتكدّسة في المقاهي، وفي «اتحاد الكتاب العرب»، وفي «وزارة الثقافة»، وفي معاقل لا تتعرف ببعضها قدر اعترافها بمصالح ممثليها وجنوحهم باتجاه إلغاء الآخر!

## عن رياض الصالح الحسين كيف تولد الأسطورة وتبقى!

علي سفر



ثمانينيات القرن الماضي، فإن السكوت عنها طيلة عقد ونصف العقد قبل قدوم الألفية الجديدة، كان أشبه بتواطؤ مُتفق عليه من الجميع؛ النقد الكسول الغارق في مستنقعات البحث الأكاديمي المتخلف، الشعراء التفعيليون الذين يرفضون التحول (المربع) باتجاه قصيدة النثر، شعراء قصيدة النثر الشباب الذين توزّعوا الأباء الشعريين ونضّبوهم كطواطم! ولعله من المؤسف أكثر أن محاولات العديد ممن قاموا بخطوات عملية لوضع تجربة رياض في موضعها الصحيح من زاوية ضرورة أن تصل إلى الناس، كالسعي إلى صناعة كتب تحتوي الدراسات المنشورة عنه وإعادة طباعة أعماله، تبختر فجأة ولم يُعرف لماذا؟ (راجع الخبر المنشور في جريدة «الثورة» بتاريخ 12 كانون الأول 1982، والذي يتحدث عن قيام الشاعر بندر عبد الحميد بجمع أشعار وكتابات الشاعر الراحل لنشرها في كتاب، يضم الكتابات غير المنشورة أيضاً، ستقوم بنشره وزارة الثقافة)!

**خاتمة أو لنقل دسيسة شعرية**

لكن ما الذي حدث حتى عاد رياض الصالح الحسين إلى الواجهة مرّة أخرى؟ وكيف استطاع أن يخرج من قبره ليصبح واحداً من أيقونات المشهد الشعري السوري، منذ النصف الثاني من العقد الأول في الألفية الجديدة؟ وكيف بنتا الآن نتحدث عن رياض كأسطورة رغم أن أغلب ما تم الاشتغال عليه هو بضعة ملفّات متواضعة، في بعض المجلّات والصحف وبعض الاجتهادات من مثل جمع أعماله في كتاب الكتروني؟ هل يمكن لنا إحالة الأمر إلى فراغ من نوع ما يعيشه المشهد الشعري السوري، ما يجعل الجيل الشاب الذي يتابع الشعر يلجأ إلى استعادة الرموز، دون أن نلاحظ في العمق اشتغالا على مضامين حولاتها؟ أم أن لرياض ظرفه الخاص المتمثّل في درامية رحيله المبكر بعدما عاش تجربة صعبة لم تنتهي عن إثبات تجربته ومقدرته الشعرية ما أكسبه تعاطف الأجيال؟ من وجهة نظر شخصية، وقد يتفق معي الكثيرون وقد يختلفون، أستطيع أن أحدث عن أن السوريين يصنعون أساطيرهم على طريقتهم فهم لا يحتاجون إلى المواصفات المتعارف عليها للأسطوري، كي يؤسّطروا ما يرون أنه فائق أو خارج المعتاد، لكنهم يَسْقِطون أساطيرهم الحقيقية تحت ضربات تحولات أبطالهم، فكم من فنان وكاتب وعبقري هوى من العلواء إلى المراتب الدنيا بسبب تحولاته الشخصية فكريا وسياسيا واجتماعيا، وحين يتوقف الزمن الحياتي للبطل، وقد وصل إلى مراتبه العليا، فإن موقعه الأسطوري لا بدّ سيخلد!

ولعلّ أسطورة رياض قد ولدت منذ لحظة رحيله (يتحدّث منذر مصري في تقديمه لتجربة رياض في الجزء الثالث من «أنطولوجيا الشعر السوري» عن أن «البعض قد يجدد.... أن هناك قدراً لا بأس به من المبالغة، في إطلاق صفة الأسطورة على رياض، دون أن يحدث لنا من هؤلاء وأين يجدون «المبالغة، في جعل الشاعر أسطورة لدى محبيه وقارني أشعاره!») إذ مات وهو في ذروة تألقه كشاعر، ورغم أن تجربته لم تكن في الواجهة طيلة ربع قرن من الزمن، إلا أن بحث الجيل الجديد عن أساطيره الخاصة قد جعله يحظى بأسطورة تعيش في عمق الحالة السورية، اسمها رياض الصالح الحسين، وأظن أن مضامين شعر رياض وأسلوبيته احتوتّا انقلابات تشبه تماماً الفوران الشبابي الذي يعيشه هذا الجيل وأي جيل آخر يجد نفسه بحاجة إلى المثال الذي يُشبع عتفوانه.

أَرْضُ المِيعَادِ

## أرض الميعاد

البهاء حسين	
لا بدّ من عدوّ <p>لا بدّ من عاهة كي لا تقربط في الكسل</p>	
الأعداء ضروريون كالملح <p>ضرورة الصمت...</p>	يصل إليك على حين غرّة <p>لتجد نفسك شخصا غيرك مجرّد شخص يسدّد ذِئبته للحياة</p>
أن تفتح الباب للريح <p>بلا تذمّر من التراب بلا رغبة حتى في أن تسمح النوافذ أو تكسن البيت.</p>	يرهقه التنفّس <p>دلكي ظهري لم يخطر ببالي أن أمرض بهذه السرعة</p>
كانت صحتي جيّدة <p>قلت: لن يصيبني مكروه آخر لي أنفّ سيء وعينان شهّران بي في كل خطوة</p>	لم أبق بعد من يُتمي <p>من طفولتي من الماضي برّمته ما زلت أحلم، لم يحن وقت المرض</p>
قد تواتيك الشجاعة للنظر في بئر <p>قد تعرف قوّة اليأس التي يتحلّى بها القاعُ</p>	ليس الآن <p>ليس هنا في العمود الفقري</p>
السنوّات المرميّة فيه <p>الجنث التي لا تجد من يغطّيها أو ينش عنها الذباب.</p>	فأنت لا تستطيع الحلم ولا المشي ولا الحزن اللازمين لاكتشاف الحقيقة <p>بظهر مُعبٍ لا تستطيع الإجابة عن أسئلة أطفالك</p>
كل ما عليك أن تكفّ عن مطاردة المستقبل <p>دعه يأت لا تجر وراءه بالحجارة وقتها ستعطي جسدك، عن طيب خاطر</p>	لا تستطيع أن تحمل ملك ابنتك الرضيعة <p>أن تمسك بيدَي نور تدور بها في الهواء كلما ألحّ عليكما اللعب.</p>
لا تجر وراءه بالحجارة <p>وقتها ستعطي جسدك، عن طيب خاطر</p>	كيف أحملك يا صديقتي بين ذراعَيّ <p>أريد أن يحتوينا سرير حنان واحد</p>
لصديقة تمشي بعكّاز <p>بحاجة إلى من يدلك ساقيها تحتاج أنت إلى من يدعك ظهرك تحتاج إلى من يرثي لطريقتك</p>	لا تستطيع أن تحمل ملك ابنتك الرضيعة <p>أن تمسك بيدَي نور تدور بها في الهواء كلما ألحّ عليكما اللعب.</p>
من وجهة نظر شخصية، وقد يتفق معي الكثيرون وقد يختلفون، أستطيع أن أحدث عن أن السوريين يصنعون أساطيرهم على طريقتهم فهم لا يحتاجون إلى المواصفات المتعارف عليها للأسطوري، كي يؤسّطروا ما يرون أنه فائق أو خارج المعتاد، لكنهم يَسْقِطون أساطيرهم الحقيقية تحت ضربات تحولات أبطالهم، فكم من فنان وكاتب وعبقري هوى من العلواء إلى المراتب الدنيا بسبب تحولاته الشخصية فكريا وسياسيا واجتماعيا، وحين يتوقف الزمن الحياتي للبطل، وقد وصل إلى مراتبه العليا، فإن موقعه الأسطوري لا بدّ سيخلد!	أريد أن أحتضنك في ترويض النمش <p>الكمائث التي تنصّبها البشرة البيضاء.</p>
أنا أضعد إلبها في الطابق الرابع. <p>يا صديقتي، يا أخت ضعفي، يا أرملة الحظّ</p>	لكن لم يمسنّي من قبل جسدّ بهذه التلقائية، <p>قادرٌ على الأمومة بتهيّدة</p>
أضطرت لك المرهم فافتحي <p>أريد أن أبلّغك</p>	هل أعجبتك في ترويض النمش <p>الكمائث التي تنصّبها البشرة البيضاء.</p>
أن أرقص بالنيابة عنك، أضع ساقاُ <p>على ساق</p>	أحبّ التحسيس على الوجد <p>من الراحة إلى استدارة الكتف إلى النهدين المندورين للأيواء</p>
لتبسمي لنفسك في المرأة <p>دون تعقيب.</p>	هل هذا هو الحب <p>أحبك بأصابعي لكن عكازك يتحاشى المطبّات</p>

يصل إليك على حين غرّة

لتجد نفسك شخصا غيرك

مجرّد شخص يسدّد ذِئبته للحياة

ببطء

يرهقه التنفّس

دلكي ظهري

لم يخطر ببالي أن أمرض بهذه

السرعة

كانت صحتي جيّدة

قلت: لن يصيبني مكروه آخر

لي أنفّ سيء وعينان شهّران بي في

كل خطوة

لم أبق بعد من يُتمي

من طفولتي

من الماضي برّمته

ما زلت أحلم، لم يحن وقت المرض

ليس الآن

ليس هنا

في العمود الفقري

فأنت لا تستطيع الحلم ولا المشي ولا

الحزن اللازمين لاكتشاف الحقيقة

بظهر مُعبٍ

لا تستطيع الإجابة عن أسئلة

أطفالك

لا تستطيع أن تحمل ملك ابنتك

الرضيعة

أن تمسك بيدَي نور

تدور بها في الهواء

كلما ألحّ عليكما اللعب.

كيف أحملك يا صديقتي بين ذراعَيّ

أريد أن يحتوينا سرير

أترك نفسك على العتبة

مثلما تركتُ اسمي وملايسي

متضرّعا للشغف المفاجئ بالجلد

المُسنّ

بالوجه الذي استيقظت فيه الندوب

سأترك الشكوى

على السّلم

وأنا أضعد إلبها في الطابق الرابع.

يا صديقتي، يا أخت ضعفي، يا أرملة

الحظّ

يا أمّي

أضطرت لك المرهم فافتحي

أريد أن أبلّغك

أن أرقص بالنيابة عنك، أضع ساقاُ

على ساق

لتبسمي لنفسك في المرأة

دون تعقيب.

يصل إليك على حين غرّة

لتجد نفسك شخصا غيرك

مجرّد شخص يسدّد ذِئبته للحياة

ببطء

يرهقه التنفّس

دلكي ظهري

لم يخطر ببالي أن أمرض بهذه

السرعة

كانت صحتي جيّدة

قلت: لن يصيبني مكروه آخر

لي أنفّ سيء وعينان شهّران بي في

كل خطوة

لم أبق بعد من يُتمي

من طفولتي

من الماضي برّمته

ما زلت أحلم، لم يحن وقت المرض

ليس الآن

ليس هنا

في العمود الفقري

فأنت لا تستطيع الحلم ولا المشي ولا

الحزن اللازمين لاكتشاف الحقيقة

بظهر مُعبٍ

لا تستطيع الإجابة عن أسئلة

أطفالك

لا تستطيع أن تحمل ملك ابنتك

الرضيعة

أن تمسك بيدَي نور

تدور بها في الهواء

كلما ألحّ عليكما اللعب.

كيف أحملك يا صديقتي بين ذراعَيّ

أريد أن يحتوينا سرير

أترك نفسك على العتبة

مثلما تركتُ اسمي وملايسي

متضرّعا للشغف المفاجئ بالجلد

المُسنّ

بالوجه الذي استيقظت فيه الندوب

سأترك الشكوى

على السّلم

وأنا أضعد إلبها في الطابق الرابع.

يا صديقتي، يا أخت ضعفي، يا أرملة

الحظّ

يا أمّي

أضطرت لك المرهم فافتحي

أريد أن أبلّغك

أن أرقص بالنيابة عنك، أضع ساقاُ

على ساق

لتبسمي لنفسك في المرأة

دون تعقيب.

يصل إليك على حين غرّة

لتجد نفسك شخصا غيرك

مجرّد شخص يسدّد ذِئبته للحياة

ببطء

يرهقه التنفّس

دلكي ظهري

لم يخطر ببالي أن أمرض بهذه

السرعة

كانت صحتي جيّدة

قلت: لن يصيبني مكروه آخر

لي أنفّ سيء وعينان شهّران بي في

كل خطوة

لم أبق بعد من يُتمي

من طفولتي

من الماضي برّمته

ما زلت أحلم، لم يحن وقت المرض

ليس الآن

ليس هنا

في العمود الفقري

فأنت لا تستطيع الحلم ولا المشي ولا

الحزن اللازمين لاكتشاف الحقيقة

بظهر مُعبٍ

لا تستطيع الإجابة عن أسئلة

أطفالك

لا تستطيع أن تحمل ملك ابنتك

الرضيعة

أن تمسك بيدَي نور

تدور بها في الهواء

كلما ألحّ عليكما اللعب.

كيف أحملك يا صديقتي بين ذراعَيّ

أريد أن يحتوينا سرير

أترك نفسك على العتبة

مثلما تركتُ اسمي وملايسي

متضرّعا للشغف المفاجئ بالجلد

المُسنّ

بالوجه الذي استيقظت فيه الندوب

سأترك الشكوى

على السّلم

وأنا أضعد إلبها في الطابق الرابع.

يا صديقتي، يا أخت ضعفي، يا أرملة

الحظّ

يا أمّي

أضطرت لك المرهم فافتحي

أريد أن أبلّغك

أن أرقص بالنيابة عنك، أضع ساقاُ

على ساق

لتبسمي لنفسك في المرأة

دون تعقيب.

أوهامُ الزمن

أوهامُ الزمن = الماضي =
تسفيه الحاضر

يرضعه العابرُ من ثدي الفكر الحجري وكل

مثيل

منحورٌ بالشُّبْهَةِ والشبهِ

في الماضي

يُشبهني الآن ويُشبهني

في اليوم الآتي.

هذا المتورّط في شيعيّته المرفوض لسنيّته الذائب

في الثلج المصلوبُ

الغائر في رمل الكلمات

المهترئة

يُشبهني في نشدان

الحكمة والنور

لا يعرف غيرَ الفكرِ

ملاداً والضوء لحافاً،

هذا الموهوبُ إلى

المجهولُ

لا يعرف غيرَ النهرين

إماماً

والنخلة ربّاً

هذا المندورُ بمنذبه

حيّاً أو ميتاً

يتبعني بقناع الصبح

الأسور إلى الأبد

في الإفصاح عن المستور

من الدنيا

يُشبهني ليلاً

يركلني في السرّ وفي العلن

هذا المندورُ جزافاً

للكفن

كم آية كرسيّ تستوجب

منه الصفح وكم تسبيحاً

يجعله

جرّحاً لا فأساً

ينغل في قلب الشجرة

هل في استيقاد النار

وترتيل البرق الناهض

في الكلم

ما يمحو من أ قام تمرّده

هل توحيد الخالق

يُعيدُهُ

عن سلّم نارِ الشكّ

الأزليّة

هذا الملموم ككمتري

المعصور كليمونة

في كف الغيب

هل لحدّ المنفى يَستمرّنه

ويؤاسيه الوجه المجدورُ

لعزرائيل:

عبدٌ هو مثلي

لكني، لا أعرف: مَن

يقبض روحهُ

بعد رحيل الكلّ

بعد رحيل الكلّ

هل خلت الصفقة بين

الله وبينه

من هذا الشرط؟

بيد الله العلمُ.

كالسائر في النوم على

شرفة بيت مهجورُ

يقظان وليس ييقظان

حيّ يُشبه حيا

في الظلمة يسحبُ خيطُ

العمر ولا ضامن إلا

الحلم الأعمى

مُستترا خلف رتاج الليل

–

عاشوراء المنفى – لحظة

غربة الماضي بدم

الحاضر

سيُغرّبل هذا الحاضرُ

باسم الآتي

لا يعرف غيرَ الفكرِ

لم يك يُدرك ما خبّأه

الخيط الأبيض والأسود

ملتقاً حول الرقبة

مرثياً بعيون الأحياء –

الموتى المصلوبين على

أعتاب الغيب

من خرم الإبرة في القلب

تدلى الخيط الأحمر.

حسناً أحفادُ الحب

المغدور



هو ما الذي يجعل ببلي كولينز أحد أفضل شعراء أميركا المعروفين حالياً؟ ربّما اهتمامه بأهم شيء: الجمهور!

«في العادة، أحب أن أبدأ بقراءة قصيدة عنكم؛ أنتم أنيها الحضور. ومن ثم بقيتها ستكون عني»، هكذا صراح ببلي كولينز جمهوره في أمسية ذات عواصف في شهر إبريل الماضي، في مسرح «هريست، في سان فرانسيسكو.

إن افتتاح الأمسية بجرات متساوية من التواضع والطرفة هو بصمة مميزة لكولينز. إنه يفهم أهمية جمهوره أفضل من غيره، وربّما أفضل من أي شاعر أميركي معاصر. كولينز لا يتجاهل قراءه أبداً، ولا يجعلهم يشعرون بالغباء مطلقاً. ولا يتظاهر أبداً أنه لا يحتاجهم، وكما تشرح زميلته الشاعرة ميري هاو، مؤلفة ديوان «ملكة الوقت العادي، الصادر لدى «دار نورتن»: «ببلي كولينز لم يكن أبداً فظلاً ولا متعاليًا.

كما أنه لا يدّعي معرفة كل شيء. بل إنه يسخر من نفسه في قصائده دائماً. هذا الخليط من المزايـا هو الذي جعل قراءاته الشعرية ذات شعبية مدеше، وكذلك مكن دواوينه من أن تصبح الأكثر مبيعاً، ليصبح هو بالتالي أعظم شاعر أميركي معاصر. أحدث دواوينه «قدائف باليستية، (راندـم هاوس)، يقدّم المزيد من هذه الحكمة والمهارة والمرح والأسلوب الشعري الحزين الذي أكسبه طوقانا خرافيا من المعجبين. ورغم أن جميع دواوين كولينز في العقد الماضي تتمتّع بشعبية جارفة، إلا أن المحرز (الشعري لـراندـم هاوس») ديفيد إبرشوف يتوقع أن يكون ديوان قدائف باليستية، هو الأفضل لكولينز على الإطلاق. ويؤكد إبرشوف أن «جميع الدواوين الشعرية التي نشرتها «راندوم هاوس» لكولينز باعت بأرقام ذات

ست خانات، وهو رقم خيالي لأي كتاب، ويعتبر رقماً فلكياً للشعر تحديداً. «قدائف باليستية»، سيبيع مثل هذه الأرقام كما هو متوقع».

قابلت كولينز لأول مرّة في ورشة شعر بايرلندا العام 1993. ومنذ ذلك الحين تسنّى لي دائماً رؤية تأثيره على الناس. إنه شخص من النوع الذي يقدر على الكلام مع أي شخص وكل شخص: الغرسون، سائق التاكسي، المشرّد العجوز القاطن في زاوية الشارع. إنه يعترف بهم جميعاً، كما يعترف بقّرائه تماماً. كولينز يعتبر هذا الاهتمام إيتيكيّتا مهمّاً وأساسياً؛ «ألا تعترف بوجود القارئ هو مثل أن تكون في غرفة مع شخص وتجاهله، وهذا أسلوب لا أعتقد أنه مقبول للعيش في الحياة أو في الأدب». هذه السمة شديدة التواضع ترجمها كولينز في أعماله تماماً، وتعتبر سرّ قبوله الهائل لدى القراء. «ثمة ملايين الأشخاص الذين يعرفون قصائد ببلي كولينز، تقول (زميلته الشاعرة) هاو، من المذهل وصوله إلى جميع فئات المجتمع: المحللون النفسيون، الأطباء، عمّال البناء، المدرّسون، أمناء المكتبات، الرياضيون، الميكانيكيون، السباكون... جميعهم يشعرون بوجودهم في شعره».

ولد كولينز في نيويورك العام 1941، وكان الابن الوحيد لمرضة وفني كهرباء. وبعد تلقّيه ما يسمّيه «درع التربية الكاثوليكية، (من الروضة إلى جامعة «الصليب المقدّس» في ورسستر،

ماساتشوستس) سافر إلى الغرب للدراسة في جامعة كاليفورنيا، ريفر سايد، حيث حصل على دكتوراه في اللغة الإنكليزية. وأثناء تحضيره الدكتوراه عن (الشاعرين الرومنتيكيين البريطانيين) وردزورث وكوليريج، حصل عام 1969 على عمل في كلية «ليمان» التابعة لجامعة «سيتي يونيفرستي» في نيويورك. ومكث هناك إلى اليوم، يُدرس الإنشاء، والأدب، والكتابة الإبداعية.

وبعكس العديد من الشعراء الموجودين في المشهد حالياً، كولينز لا يحمل درجة «إم إف أي» (ماجستير في الفنون الجميلة، وهي درجة أكاديمية أصبح الحصول عليها، للأسف، شبه ضروري، وكالعرف السائد، في أميركا لكل من يمارس الكتابة الإبداعية الأدبية) ، ولم يشترك مطلقاً كطالب في أي ورشة لكتابة الشعر، ولم



ببلي كولينز، بريشة: عبد الله أحمد.

يدرس الكتابة الإبداعية على يد أي متخصص. يقول: «80 ٪ من الشيء الذي دفعني إلى كتابة الشعر، هو كون الشعر عمل تقوم به بنفسك». لم ينشر كولينز ديوانه الأول إلا بعدما بلغ الأربعين. وبالرغم من كونه نشر مجموعتين لقصائد قصيرة أواخر السبعينيات، إلا أن شعره الحقيقي بدأ في العام 1991 عندما اختار إدوارد هيرش ديوان كولينز «أسئلة عن الملائكة» ليكون ضمن «سلسلة الشعر الأميركي الحديث» الذي تنشره مطبعة جامعة «بيتسبرغ، في مجلّدات. وفي السنة التالية، مُنح لقب «شاعر مكتبة نيويورك». المطبعة نفسها نشرت كذلك مجموعتين إضافيتين من شعر كولينز: «فن الرسم» (1995) التي وصلت إلى نهائي جائزة «لينور مارشال» الأدبية المرموقة، و«برق النزهة» (1998). وكانت تلك سنة مفصلية لهذا الشاعر.

غاريسون كيلر، مؤلف ومذيع راديو من ولاية منيسوتا، قرأ قصائد عدّة لكولينز في برنامجه اليومي «دليل الكتاب». وفي يناير 1998، دعا كيلر كولينز للحديث في برنامجه الشعري. وبعد شهر، حاورته المذيعة (اللامعة) تيري غروس في برنامجها الثقافي (الأشهر أميركياً) «هواء طلق». كولينز كان لديه اهتمام سابق ليتحدّث مباشرة مع جمهوره (في السنة السابقة، أصدر تسجيلاً شعريا بصوته بعنوان «أفضل سيجارة» يحتوي على قراءته المؤثرة

231 من أفضل قصائده)، لكن مشاركته في برنامجي كيلر وغروس اللذين يصلان إلى مليوني مستمع على الأقل، وسع من شعبيته بصورة هائلة. «عندما أتأمّل ذلك الأمر، أجد تلك البرامج زادت من حضور جمهوري بصورة ضخمة، كما قال كولينز. وفجأة، أصبح الجميع يتحدّثون عن ببلي كولينز.

في العام 1999، قدّمت له «راندوم هاوس» عرضاً مغرياً هو عبارة عن صفقة لثلاثة دواوين، بمبلغ مقدّم ذي ست خانات (مليون دولار أو أكثر) كما قالت الصحافة. الكتاب الأول الذي خططت «راندوم هاوس» لنشره كان مختارات من أجمل قصائد كولينز، لكن مطبعة جامعة «بيتسبرغ، لم تمنح راندوم هاوس حقوق نشر بعض القصائد التي نشرتها سابقاً في مجلّداتها، وجادلوا بأن الكتاب الجديد سيؤثر على مبيعات ديوان «برق النزهة» (يباع في أول سنة 12000 نسخة، بينما الدواوين الناجحة لا تبيع في العادة أكثر من 2000 نسخة). ونتج عن هذا الخلاف معركة ساخنة لكسب حقوق النشر بين الناشرين، ما

أخر نشر الكتاب الجديد. العام 2001، نشرت «راندوم هاوس» ديوان «الإبحار بمفردك حول الغرفة»، وهو مجموعة من القصائد الجديدة والمختارة لكولينز. ونجح الديوان ليصبح ضمن قوائم عدّة لأفضل الكتب مبيعاً، وطُبع حتى الآن 17 طبعة ذات غلاف فاخر (হার্ড كوفر)، و11 طبعة شعبية (بيبـر باك)، وباع أكثر من ربع مليون نسخة. وفي تلك السنة، حصل كولينز على لقب «شاعر أميركا»، ما عزز مكانته الشعرية. وحافظ على هذا اللقب في العام 2002.

خلال فترة حصوله على لقب «شاعر أميركا»، أسس كولينز مبادرة فيدرالية شعرية مهمة تهدف إلى التعرّف إلى جيل جديد من الشعراء ومحبّي الشعر من طريق تشجيع وتحبيب قراءة الشعر إلى طلاب المرحلة الثانوية. يقول كولينز: «أعتقد أن الشعر يجب تدريسه بطريقة عكسية زمنيًا، ويضيف: «يجب أن نشجّع الطلبة على حب الشعر المعاصر المكتوب بلغة سهلة يفهمونها، ثم يندفون من تلقاء أنفسهم إلى الخلف لقراءة الشعر الكلاسيكي».

العام 2002، وبعد قراءة شعرية في مدينة سان هوزية بكاليفورنيا، لتسويق ديوانه «تسعة خيول»، قابلتْ كولينز لتناول الشراب معه في الفندق. أخرج من جيب معطفه مجموعة من الكروت التي تشبه ورق اللعب، لكنها أسمل منها قليلاً. لقد كانت مجموعة من بطاقات دخول الطائرة بعد جولاته في كبرى المدن الأميركية لقراءة شعره وتسويق كتبه في الأسابيع الأخيرة.

لقد قال لي إنه يشعر كأنه يقفز مثل الكنغر من منصة إلى منصة من دون راحة.

يؤكد مدير أعماله ستيفز باركلي بأن كولينز قدّم أكثر من 400 حفلة قراءة شعرية منذ 2001 حتى الآن، «كولينز شاعر مطلوب جداً لأسلوبه الجذّاب في الإلقاء. والناس يريدون، حقاً، أن يسمعوه وهو يقرأ شعره».

وكيل كولينز الأدبي كريس كالهون الذي تصادق مع الشاعر في لعبة بوكر العام 1981، ينسب معظم نجاح كولينز إلى مهارته كـ«قارئ للشعر: لا أقصد التقليل من قوّة كلماته الشعرية

وتأثيرها. لا يوجد شك في هذا، لكن السمة الأهم هي كونه في الأساس قارئاً مذهلاً للشعر، ومعظم الناس يتجاوبون معه لذلك».

زميله الشاعر إـمون غرينان، مؤلف ديوان «في الحقيقة» (دار غريولف) قابل كولينز في كلية «ليمان» العام 1972، وأصبح صديقه إلى اليوم، وقدم قراءات عديدة معه. غرينان يقول إنه «معجب بقدره كولينز الساحرة على التفاعل وجذب الجمهور بطريقة متواضعة ليست غامضة، ولا دوغمائية، إنه يملك خليطاً من الوقار والحميمية والمرح ما يجعل قراءته مذهلة

وخارقة للعاد». «صوت ببلي صوت خطابيّ جاذب للجمهور، يقول إريكـا أنتونـاو مننـج تسجيل كولينز «أفضل سيجارة»، لغته ليست أهم سبب لجاذبية شعره، لكن كونه مؤذياً شفهياً ماهراً، ولديه أدن خبيرة تحسّن كيفية سماع الكلمات أمام الجمهور». وبينما صوته الشعري الجذّاب والمؤثر يخرج بتلقائية طبيعية، إلا أن مهاراته كقارئ أخذت وقتاً لا بأس به كي تتطوّر. «لقد كنت – مثل جميع الشعراء – قارئاً عصيباً عندما بدأت قراءة الشعر، يقول كولينز، قدّمت قراءة في بدروم صغير بنيويورك ذات مساء مع وليام ماثيوز، وسجلوه بالفيديو كعقاب لي للقراءة (يتهمك) ثم أعطوني نسخة من الشريط كي أشاهد كم كان إلقائي عصيباً وضعيفاً. لقد كان أمامي ضوء ساخن جداً في البدروم، كما كان ذلك اليوم شديد الحرارة أيضاً. وعندما اسلمت الشريط لم أستطع مقاومة تشغيله. لقد بدوت كما لو قد تم إرسالـي إلى جهنم الشعر إلى الأبد، وكأنني يجب أن أقف أمام ذلك الميكروفون كحطام متترفّز. وأذكر أن زوجتي كنت خلفي وهي تقول: «لا تبدو أنك كنت مستمتعاً بوقتك جيّداً هناك». في تلك اللحظة أدركت أنني إما أن أقتن

القراءة، وإما أن أتوقّف تماماً، وهكذا تعلّمت أن أقرأ بصورة أفضل». «وقتا معتبراً للحديث مع الجمهور: يقدم لكل قصيدة، ويشرح كيف نشأت فكرتها: «أنا أعتبر قراءة الشعر مناسبة اجتماعية مهمّة، وإن أهم أسباب حضور الناس لحفلات الشعر هو رغبتهم في أن يسمعوا شخصاً يتحدّث إليهم مباشرة بدل أن يسمعوا كلاماً مرتّباً بعناية كما لو كان الشاعر مجرد مسجّل آلي يعمل بالعملة (في بار أو مطعم)، أو كأنه كتاب ناطق».

قال الشاعر جوليـان بارنـز ذات مرّة: «عندما تقدّم قراءة شعرية لا تقرأ بصورة آلية أبداً. الجمهور لا يريد من يطلق عليهم الكلمات (كالرصاص)، بل يريد أن يعرف ماذا تناولت في الفطور». القراءات الشعرية أعطت كولينز الفرصة كي يستمع (يدوزن)، ويقيس تجاوب الجمهور معه. «بالنسبة إلى الأذن الخبيرة، ثمة أشياء إضافية عديدة تحصل في جوّ المسرح أكثر من الضحك أو التصفيق، يقول كولينز، لقد أحصيت حوالي 19 نوعاً من «صمت» الجمهور تتراوح من ممتاز إلى سيء. (ومن المفارقة أن) أجمل ردّ فعل، وكذلك أسوأ رد فعل من الجمهور هو نفسه: الصمت!»

ويتابع بأن «أحد، أهم الإشكاليات التي يجب على الشعراء تجاوزها هو المحتوى «الجاء» للقصيدة الذي يمكن أن ينفّر القراء. ويؤكد كولينز أن القصيدة العاطفية الجادة «هي في الأساس عن كونك تموت، هأنذا أنظر إلى شجرة، وسأموت»، «تستطيع وضع 80 ٪ من الشعر العاطفي الجاد ضمن هذا الموضوع مع تنوعات بسيطة هنا وهناك». متترفّز. وأذكر أن زوجتي كنت خلفي وهي تقول: «لا تبدو أنك كنت بالاهتمام بالتجربة (الشخصية) التي تحتويها القصيدة. يقول

كولينز: «ثمة دائماً فجوة ضخمة فاصلة بين: أولاً الأهمية الشخصية لزعر تجربتك الذاتية الجادة في القصيدة، وثانياً حقيقة أنه لا أحد يبالي بما تفكر، (أو تشعر أو تصنع). ما لم تستطع باستراتيجية أدبية ماهرة إجباره على المبالاة. واحدة من تلك الاستراتيجيات الأدبية الماهرة لحثّ الناس على الاهتمام بمحتوى القصيدة الجاد (والذاتي)، هو أن تخفي هذه الذاتية والذاتية، مؤقتاً، من خلال استخدام التواضع الجمّ، أو صنع مفارقة مذهلة، أو حتّى السخافة الغبية، أو أي أدوات فنية تصنع كوميدياً». استخدام كولينز للمفارقة الماهرة والهزل يُعتبر من أهم المواربات التي يستعملها لجعل القارئ مرتاحاً أثناء قراءة المحتوى الشخصي الجاد، لكنها طريقة (قد) تؤدي إلى نهاية أكثر جذية. «الرفقة في بداية القصيدة تؤدي بالفعل إلى صيد القارئ، كما يقول كولينز.

«القصيدة قد تبدو بريئة ومُرحّبة بالقارئ، لكن هذا الترحاب يهدف إلى إغوائه لدخول القصيدة لأتمكّن من قول أشياء (جادة) قد لا تكون محبّبة ومريحة له». الشاعرة هاو تعتبر أن اهتمام كولينز بالقارئ هو عمل يعتدّي اللبائقة ليصل إلى «حنان عميق»، وتقتصّ عاطفيّ للتراجيديا الأصلية للكانن البشري: «إنه مضحك جداً، لكن (في الوقت نفسه) ثمة تلك الشفقة العميقة على نفسه وعلينا جميعاً. إنه يعرف أننا سنموت جميعاً. بجاذبية حقيقية، إنه يعرف، مثلنا، أنه يوماً ما لن يكون هناك ببلي كولينز، ويعرف أن معظم الناس سيقولون: «أوه... ببلي مات؟ شيء فظيـع»، ثم يعضون في طريقهم إلى السوبر ماركت؛ إنه يفهم ذلك جيداً. إنه دكي، وعيناه مفتوحتان على الآخر».

غرينان يقول إنه يحترم «فهم

كولينز المتحدّر لأهمية الصوت، وهو صوت عادي، وبشري، وأميركي معاصر، واستعماله لذلك الصوت العادي واللغة البسيطة هو طريقة أخرى توصله إلى الناس بسرعة. إنه يستخدم الخطاب العادي بفاعلية عظيمة، ونحن جميعاً نبحث عن هذا. لكن يمكنه أن يكون بهذا الاستعمال للخطاب العادي، ذكياً بدون غموض أو هبوط إلى القاع».

إنه يجذب قراءه ويفهمهم بثقته. ثمة نوع من السهولة في الرفقة والتواصل مع قرائه حول ما يعمل، مما يجعله مميزاً ومثيراً للإعجاب. «إنني أحب طريقته التي يصنع فيها أولاً «نقطة الانطلاق» كخشبة القفز المرمّنة التي أمام البركة يحذر شديد، ثم يقوم بأنواع لا تحصى من القفزات المتقنة ليبيها غوص متمكّن إلى الأعماق»، يقول غرينان ويضيف: «قصائده تصبح فضاءات يستطيع من خلالها خلق عوالم صغيرة، متماسكة، وفي الوقت نفسه مسلية وتنويرية وكاشفة».

ربّما بسبب الإعجاب الجارف من البسطاء، ثمة من ينتقد أعمال كولينز كونها متاحة للجميع ومرحة جداً، حتى المنتج أنتونوا يعترف أن أسلوب كولينز فيه مخاطرة: «ثمة نوع معيّن من الشجاعة؛ عندما تكون مباشراً جداً، واضحاً جداً، ولا تتظاهر (بالعظمة) كثيراً. هذا يؤدي إلى مجازفة في عالم الأدب. ثمة مخاطرة عندما تكون عادياً، ومخاطرة أخرى للحديث بلهجة بسيطة وعادية. لكن ببلي مستعدّ تماماً لأن يكون جريئاً ومتهوِّراً ومتقبّلاً للمخاطرة، وليس لديه مخاوف من هذا الأمر».

الطرفة هي أداة شعرية مهمّة في أعمال كولينز. دعوة ترحيبية للقراء. «أعتقد أنه يخترع طرقاً مبتكرة لراحة الناس من خلال الطرفة، كما يقول المنتج أنتونوا، لكني لا أعتبره شاعر فرح. أنا أنظر إليه، في الواقع، كشاعر حزين بصورة خارقة،

الإثنين 1 شباط 2010

وتأثيرها. لا يوجد شك في هذا، لكن

17 —

ميلانخولي (سوداوي) جداً». مدير أعماله باركلي يوافق: «كولينز يفتح الباب عبر الدعاية. أسلوبه، صوته، يجعلناك تشعر بالراحة، ومن ثم يندفك في هزّادك بطفقة شعرية مضحكة أو جادة... أو بكليهما، ثم يتركك وأنت، ربّما، تضحك، لكنه يترك بصماته العميقة عليك دون أن تحسّن». كولينز يشرح أسلوبه بطريقة أخرى: «أنا أحاول ركوب دراجة تتأرجح إلى الأمام ثم إلى الخلف وبالعكس، بمهارة فوق حبل يفصل بين الكوميديا والتراجيديا».

في صيف 2007، قرأ كولينز بعض قصائده ضمن برنامج قراءة الشعر الصيفي في منتزّه «ماديسون سكوير» (الشهير في قلب مانهاتن). كانت الساعة حوالي السادسة مساءً في يوم أربعاء في أوج حرّ يوليو ورطوبته. كانت منصّة القراءة موضوعة وسط تقاطع ممرّات المشاة في المنتزه، مئات الناس كانوا يمرّون عبر ذلك التقاطع في طريقهم إلى منازلهم بعد العمل. أناس لم يقصدوا حضور برنامج القراءات الشعرية هذا، والذي لم يكن مضافاً أبداً للمارّين»، كما يتذكّر المحرز إبر شوف، مضيفاً: «خلال القراءة التي استمرّت 40 دقيقة، زاد عدد المستمعين لكولينز... زاد ثم زاد... أكثر من 100 شخص من العابرين، وفي الغالب لم يكونوا يتّون سماع الشعر تلك الليلة، توقفوا وأنصتوا إلى كولينز!»

«ثمة سحر في نبرات كولينز، تقول الشاعرة هاو، إنها نبرات شخص يملك كل الوقت الذي في العالم ليعيش ما يسمّيه «الكل السعيد»، حيث يستطيع بالفعل أن يسمح لأجنحة الشعر أن تحمله إلى حيث يريد قلبه، وعقله، وروحه، ووجدانه، وهي رحلة مائعة وباذخة، والناس يتشوّقون إلى الذهاب معه فيها لأنه رفيق عظيم ومذهل».

## مشكلة الشعر

تصوّرت نفسي... مثل موجة باردة عاتية تلتفّ حول رأسي	الرصاص...	أطير كريشة في الريح	العالم...
والمنارة غيّرَت موقعها في البحر...	ومعها التوق إلى السرقة والتسلل إلى قصائد الآخرين...	الشعر يملأني بالحنن لأهوي في النهر مثل سلسلة ثقيلة مقذوفة من جسر	مع كل شيء آخر في العالم!! ولا يبقى لديك أي عمل تقوم به...
وهي صورة سرققتها مباشرة من (الشاعر) لورنس فيرنلغيتي...	على الجليد	لكن، في الغالب، الشعر يملأني...	سوى إقفال «اللاب توب» بهدوء وسكينة...
لكي أكون صريحاً معكم لحظة واحدة!	مثل	ويأ لنا من لصوص غير رشيقين تلطش حنّاب النساء...	والجـلـوس... ويـدك
ترجمة: ح. ع		النشّالين العاديين	لتنظر كومضة على سن قلـمي

<sup>[1]</sup> هو ما الذي يجعل ببلي كولينز أحد أفضل شعراء أميركا المعروفين حالياً؟ ربّما اهتمامه بأهم شيء: الجمهور!



جَدَيْتِه قَتَلْتَنِي، رَأْسُهُ فِي يَاقَتِهِ، شَعْرُهُ مُرْتَبِّبٌ بِحَرَكَةٍ، خَفِيفٌ عَلَى

الْجَمِجِمَةِ، الْعَضَلَاتُ ارْتَخَتْ فِي خُدُودِهِ، شَدَّتْ فِي أَمَاكِنِهَا.

×××

هَلْ مَا زَالَتْ الْغَابَاتُ هُنَاكَ؟ شَيْءٌ مِنَ الْغَايَاتِ لَا زَالَ هُنَاكَ. لَكِنَّ تَحْدِيقِي بِالْكَادِ تَدْخُلُ عَشَرَ دِقَاقِقٍ عِنْدَمَا تَوْقِفْتُ مَرَّةً أُخْرَى. أَمْسَكْتُ مِنْ قَبْلِ مُحَادَثَةٍ مُمَلَّةِ.

×××

فِي الْغَابَاتِ الْمُظْلِمَةِ، عَلَى الْأَرْضِ الْمُتَلَيِّدَةِ، أُسِّسْتُ دَرْبِي خَلَلَ بَيَاضٍ يَاقَتِهِ.

×××

صُحْبَةٌ بِيَلِي زَوْجَتِهِ وَابْنُهُ، الْآنَ فِي هَذَا الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ اسْتَمَعْتُ إِلَى نَفْسِي خَارِجَ نَفْسِي بِصُورَةٍ عَابِرَةٍ كَأَثْنَيْنِ الْفَتَاةِ الشَّابَةِ.

×××

الْأَحَدُ فِي التَّاسِعِ عَشَرَ مِنْ تَمَوْزٍ، رَقَادٌ، اسْتِيقَاطٌ، رَقَادٌ، اسْتِيقَاطٌ، حَيَاةٌ تَعِيسَةٌ.

×××

كَمْ يَوْمًا عَبِرَ وَانْقَضَى مَرَّةٌ أُخْرَى فِي الصَّمْتِ، الْيَوْمَ التَّاسِعِ وَالْعَشْرُونَ مِنْ أَيَّارٍ، أَلَمْ أَتِمَّكَ مِنْ تَسْوِيَةِ الْقَرَارِ لِأَخْذِ هَذِهِ الرِّيشَةِ؟، هَذِهِ الْقِطْعَةُ مِنْ الْخَشَبِ يَوْمِيًّا فِي الْيَدِ، حَقًّا أَصَدِّقُ أَنَّهَا لَيْسَتْ مُلْكِي، أَجْذَفُ، أَبْحَرُ، اضْطَجَعَ فِي الشَّمْسِ، لِنَظَرِ رِبْلَةٍ سَاقِي جَيِّدَةٍ وَفَخْدَايَ لَمْ تُصَبِّا بِسُوءٍ، مَعْدَتِي لَا زَالَتْ جَيِّدَةً، لَكِنَّ صَدْرِي هَزِيلٌ يَرِثُنِي لَهُ، أَوْ لَمْ رَأْسِي تَهَاوَى عَلَى عُنُقِي.

×××

الرَّمَالُ، الْفَرَنْسِيُّونَ جَمِيعُهُمْ هَزَلُيَّونَ لَكِنْ فَقَطِ الْوَاهِنُ بَيْنَهُمْ كَانَ يُؤَدِّي وَيُنْجِزُ تَمَثِيلِيَّةً مُضْحِكَةً سَاحِرَةً.

×××

الْمَطْرَقَةُ الْخَشَبِيَّةُ تَدُلُّ عَلَى الْبَدَايَةِ.

×××

أَنْتَ قَلْتَ، ثُمَّ دَفَعْتَهُ دَفْعَةً صَغِيرَةً بِرُكْبَتَيْي (فِي هَذَا الْحَدِيثِ الْمَفْاجِئِ قَلِيلٌ مِنَ اللَّعَابِ خَرَجَ مِنْ فَمِي كَنْذِيرُ شَوْمٍ)..... لَا تَنْمَ.

×××

حَصَلْتُ عَلَيْهَا بِسَهُولَةٍ، إِذَا مِنْ الْمَفْتَرَضِ عَلَيَّ أَلَّا أَبْقَى أَمَامَ هَذَا الْمَنْزَلِ.

×××

عَلَيْكَ أَلَّا تَقَارَنَ نَفْسَكَ بِي، بِهَذَا الشَّيْءِ وَلَا تَجْعَلَنِي أَضْعُكَ فِي حَالٍ غَيْرِ مُسْتَقَرَّةٍ فَوْقَ كُلِّ هَذَا

## الغاوون

أَنْتَ رَجُلٌ نَاضِجٌ وَعِلَاوَةً عَلَى ذَلِكَ تَشْبِهُ الْمَهْجُورَ الْبَارِعَ مِنْ هُنَا، مِنْ هَذِهِ الْمَدِينَةِ.

×××

لَا يُمْكِنُكَ مَجْرَدُ أَنْ تُحَسُّ فِي قَلْبِكَ أَنَّهُ بِمَقْدُورِكَ أَنْ تَقَارَنَ نَفْسَكَ بِي فِي هَذِهِ الْأَشْيَاءِ، لَا اسْتَطِيعَ تَخِيلُهَا، الْآنَ كَمْ مِنْ الْوَقْتُ بَقِيَتْ هُنَا فِي الْمَدِينَةِ؟ (خَمْسَةُ أَشْهُرٍ) قَلْتُ بِحَذَرٍ، حَيْثُ أَبْقَيْتُ فَمِي مَفْتُوحًا بَعْدُنْذِ، أَجَلَ خَمْسَةِ أَشْهُرٍ، هَذَا صَحِيحٌ، ثُمَّ غَادَرْتُ مِنَ الْبَابِ.

×××

تَسْتَطِيعُ فَقَطِ مَقَارَنَةَ نَفْسِكَ بِي فِي هَذِهِ الْأَشْيَاءِ وَلَكِنْ هَلْ مِنْ الْمَفْتَرَضِ أَنْ أَخْبِرَكَ بِهَا؟ بَعْدَ كُلِّ هَذِهِ الْأَحَاسِيسِ السَّابِقَةِ لَوْ نَظَرْتُ بِحَذَرٍ إِلَى قَلْبِكَ كَمْ مِنْ الْوَقْتُ مَضَى فِي الْحَقِيقَةِ عَلَى بِقَائِكَ هُنَا ؟

×××

فِي الْأَصْبَاحِ أَتَيْتُهُ إِلَى النَّافِذَةِ، أَسْحَبُ الْكَرْسِيَّ بَعِيدًا عَنِ السَّرِيرِ وَأَجْلِسُ لِاحْتِسَاءِ الْقَهْوَةِ، وَفِي الْمَسَاءَاتِ اسْتَدْتُ إِلَى ذِرَاعِ وَأَمْسِكُ الْأَذْنَ بِالْأُخْرَى، أَجَلَ، لَوْ لَمْ يَكُونُوا كُلُّهُمْ هَكَذَا، لَوْ وَاحِدٌ مِنْهُمْ عَلَى الْأَقْبَلِ بِمَقْدُورِهِ أَنْ يَأْخُذَ عَلَى عَاقَتِهِ بَعْضَ الْعَادَاتِ الْخَشَبِ يَوْمِيًّا فِي الْيَدِ، حَقًّا كَلَّ يَوْمَ هُنَا فِي الشَّوَارِعِ.

×××

عَلَيْهِ أَلَّا يَظُنَّ بِي، الْآنَ فِي الْمَدِينَةِ الْغَرِيبَةِ، إِنَّهَا جَمِيلَةٌ، أَعْلَمُ أَنْ أَحْذَكَ مَرَّةً مِنْ أَجْلِ الْجَمِيعِ مَعَ الرَّجُلِ الْمَقْبُوضِ عَلَيْهِ لَتَكُونَ خَيْرِيًّا.

×××

لَوْ كَانَ الْفَرَنْسِسيُونَ فَقَطِ هَزَلُيَّونَ لَكِنْ فَقَطِ الْوَاهِنُ بَيْنَهُمْ كَانَ يُؤَدِّي وَيُنْجِزُ تَمَثِيلِيَّةً مُضْحِكَةً سَاحِرَةً.

×××

الرَّاقِصَةُ إِدُوارْدُوفَا الْعَاشِقَةُ لِلْمُوسِيقَى تَسَافِرُ فِي الْقَطَارِ إِلَى الْبِلَادِ بِصُحْبَةِ اثْنَيْنِ مِنْ عَازِفِي الْكَمَنَجاتِ الَّتِي غَالِبَا مَا تَعْرِفُ عَلَيْهِ، لِذَلِكَ لَيْسَ مِنَ النِّظَامِيِّ مَنْعُ شَخْصٍ عَنِ الْعِزْفِ فِي الْعَرَبَةِ الِإِلِكْتُرُونِيَّةِ إِذَا كَانَ الْعِزْفُ جَيِّدًا لِمَتَعَةِ الْمَسَافِرِينَ الَّذِينَ بِرَفَقَتِنَا وَلَا تَكَلَّفُ شَيْئًا،

إِذَا لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ شَيْءٌ رَصِينٌ، بِالرَّغْمِ مِنْ أَنَّهَا مَفَاجِةٌ صَغِيرَةٌ فِي الْبَدَايَةِ وَبَعْدَهَا بِقَلِيلٍ بَيْنَمَا كُلُّ وَاحِدٍ وَجَدَ أَنَّهُ مِنْ غَيْرِ اللَّائِقِ

بَعْدَ الْإِمْتِلَاءِ السَّرِيعِ لِمَسَدَاتِ الْهَوَاءِ الْقَوِيَّةِ، عَلَى طُولِ الشَّوَارِعِ الصَّامِتَةِ يَبْدُو ذَلِكَ جَمِيلًا.

## استقالة

محمود خير الله	
<div></div>	
روحي ثقيلة، كأنها ذهبت إلى الحرب بمفردها،	
ولا تستطيع حتى، أن تعود، عيناى ذاهلتان، كأنهما انفصلتا عنيّ وهاجرتا إلى بلد بعيد، أمي ودّعتها كثيراً وغالبا لا أتذكرها، إنها المسكينة التي تمسّق العمل، تطعم الدجاج قبل المغرب، وتنظف الأيّام من شقائنا، قبل أن تذهب إلى السوق	

محمود خير الله، ٢٠١٠، ٢٠١١، ٢٠١٢، ٢٠١٣، ٢٠١٤، ٢٠١٥، ٢٠١٦، ٢٠١٧، ٢٠١٨، ٢٠١٩، ٢٠٢٠، ٢٠٢١، ٢٠٢٢، ٢٠٢٣، ٢٠٢٤، ٢٠٢٥، ٢٠٢٦، ٢٠٢٧، ٢٠٢٨، ٢٠٢٩، ٢٠٣٠، ٢٠٣١، ٢٠٣٢، ٢٠٣٣، ٢٠٣٤، ٢٠٣٥، ٢٠٣٦، ٢٠٣٧، ٢٠٣٨، ٢٠٣٩، ٢٠٤٠، ٢٠٤١، ٢٠٤٢، ٢٠٤٣، ٢٠٤٤، ٢٠٤٥، ٢٠٤٦، ٢٠٤٧، ٢٠٤٨، ٢٠٤٩، ٢٠٥٠، ٢٠٥١، ٢٠٥٢، ٢٠٥٣، ٢٠٥٤، ٢٠٥٥، ٢٠٥٦، ٢٠٥٧، ٢٠٥٨، ٢٠٥٩، ٢٠٦٠، ٢٠٦١، ٢٠٦٢، ٢٠٦٣، ٢٠٦٤، ٢٠٦٥، ٢٠٦٦، ٢٠٦٧، ٢٠٦٨، ٢٠٦٩، ٢٠٧٠، ٢٠٧١، ٢٠٧٢، ٢٠٧٣، ٢٠٧٤، ٢٠٧٥، ٢٠٧٦، ٢٠٧٧، ٢٠٧٨، ٢٠٧٩، ٢٠٨٠، ٢٠٨١، ٢٠٨٢، ٢٠٨٣، ٢٠٨٤، ٢٠٨٥، ٢٠٨٦، ٢٠٨٧، ٢٠٨٨، ٢٠٨٩، ٢٠٩٠، ٢٠٩١، ٢٠٩٢، ٢٠٩٣، ٢٠٩٤، ٢٠٩٥، ٢٠٩٦، ٢٠٩٧، ٢٠٩٨، ٢٠٩٩، ٢١٠٠، ٢١٠١، ٢١٠٢، ٢١٠٣، ٢١٠٤، ٢١٠٥، ٢١٠٦، ٢١٠٧، ٢١٠٨، ٢١٠٩، ٢١١٠، ٢١١١، ٢١١٢، ٢١١٣، ٢١١٤، ٢١١٥، ٢١١٦، ٢١١٧، ٢١١٨، ٢١١٩، ٢١٢٠، ٢١٢١، ٢١٢٢، ٢١٢٣، ٢١٢٤، ٢١٢٥، ٢١٢٦، ٢١٢٧، ٢١٢٨، ٢١٢٩، ٢١٣٠، ٢١٣١، ٢١٣٢، ٢١٣٣، ٢١٣٤، ٢١٣٥، ٢١٣٦، ٢١٣٧، ٢١٣٨، ٢١٣٩، ٢١٤٠، ٢١٤١، ٢١٤٢، ٢١٤٣، ٢١٤٤، ٢١٤٥، ٢١٤٦، ٢١٤٧، ٢١٤٨، ٢١٤٩، ٢١٥٠، ٢١٥١، ٢١٥٢، ٢١٥٣، ٢١٥٤، ٢١٥٥، ٢١٥٦، ٢١٥٧، ٢١٥٨، ٢١٥٩، ٢١٦٠، ٢١٦١، ٢١٦٢، ٢١٦٣، ٢١٦٤، ٢١٦٥، ٢١٦٦، ٢١٦٧، ٢١٦٨، ٢١٦٩، ٢١٧٠، ٢١٧١، ٢١٧٢، ٢١٧٣، ٢١٧٤، ٢١٧٥، ٢١٧٦، ٢١٧٧، ٢١٧٨، ٢١٧٩، ٢١٨٠، ٢١٨١، ٢١٨٢، ٢١٨٣، ٢١٨٤، ٢١٨٥، ٢١٨٦، ٢١٨٧، ٢١٨٨، ٢١٨٩، ٢١٩٠، ٢١٩١، ٢١٩٢، ٢١٩٣، ٢١٩٤، ٢١٩٥، ٢١٩٦، ٢١٩٧، ٢١٩٨، ٢١٩٩، ٢٢٠٠، ٢٢٠١، ٢٢٠٢، ٢٢٠٣، ٢٢٠٤، ٢٢٠٥، ٢٢٠٦، ٢٢٠٧، ٢٢٠٨، ٢٢٠٩، ٢٢١٠، ٢٢١١، ٢٢١٢، ٢٢١٣، ٢٢١٤، ٢٢١٥، ٢٢١٦، ٢٢١٧، ٢٢١٨، ٢٢١٩، ٢٢٢٠، ٢٢٢١، ٢٢٢٢، ٢٢٢٣، ٢٢٢٤، ٢٢٢٥، ٢٢٢٦، ٢٢٢٧، ٢٢٢٨، ٢٢٢٩، ٢٢٣٠، ٢٢٣١، ٢٢٣٢، ٢٢٣٣، ٢٢٣٤، ٢٢٣٥، ٢٢٣٦، ٢٢٣٧، ٢٢٣٨، ٢٢٣٩، ٢٢٤٠، ٢٢٤١، ٢٢٤٢، ٢٢٤٣، ٢٢٤٤، ٢٢٤٥، ٢٢٤٦، ٢٢٤٧، ٢٢٤٨، ٢٢٤٩، ٢٢٥٠، ٢٢٥١، ٢٢٥٢، ٢٢٥٣، ٢٢٥٤، ٢٢٥٥، ٢٢٥٦، ٢٢٥٧، ٢٢٥٨، ٢٢٥٩، ٢٢٦٠، ٢٢٦١، ٢٢٦٢، ٢٢٦٣، ٢٢٦٤، ٢٢٦٥، ٢٢٦٦، ٢٢٦٧، ٢٢٦٨، ٢٢٦٩، ٢٢٧٠، ٢٢٧١، ٢٢٧٢، ٢٢٧٣، ٢٢٧٤، ٢٢٧٥، ٢٢٧٦، ٢٢٧٧، ٢٢٧٨، ٢٢٧٩، ٢٢٨٠، ٢٢٨١، ٢٢٨٢، ٢٢٨٣، ٢٢٨٤، ٢٢٨٥، ٢٢٨٦، ٢٢٨٧، ٢٢٨٨، ٢٢٨٩، ٢٢٩٠، ٢٢٩١، ٢٢٩٢، ٢٢٩٣، ٢٢٩٤، ٢٢٩٥، ٢٢٩٦، ٢٢٩٧، ٢٢٩٨، ٢٢٩٩، ٢٣٠٠، ٢٣٠١، ٢٣٠٢، ٢٣٠٣، ٢٣٠٤، ٢٣٠٥، ٢٣٠٦، ٢٣٠٧، ٢٣٠٨، ٢٣٠٩، ٢٣١٠، ٢٣١١، ٢٣١٢، ٢٣١٣، ٢٣١٤، ٢٣١٥، ٢٣١٦، ٢٣١٧، ٢٣١٨، ٢٣١٩، ٢٣٢٠، ٢٣٢١، ٢٣٢٢، ٢٣٢٣، ٢٣٢٤، ٢٣٢٥، ٢٣٢٦، ٢٣٢٧، ٢٣٢٨، ٢٣٢٩، ٢٣٣٠، ٢٣٣١، ٢٣٣٢، ٢٣٣٣، ٢٣٣٤، ٢٣٣٥، ٢٣٣٦، ٢٣٣٧، ٢٣٣٨، ٢٣٣٩، ٢٣٤٠، ٢٣٤١، ٢٣٤٢، ٢٣٤٣، ٢٣٤٤، ٢٣٤٥، ٢٣٤٦، ٢٣٤٧، ٢٣٤٨، ٢٣٤٩، ٢٣٥٠، ٢٣٥١، ٢٣٥٢، ٢٣٥٣، ٢٣٥٤، ٢٣٥٥، ٢٣٥٦، ٢٣٥٧، ٢٣٥٨، ٢٣٥٩، ٢٣٦٠، ٢٣٦١، ٢٣٦٢، ٢٣٦٣، ٢٣٦٤، ٢٣٦٥، ٢٣٦٦، ٢٣٦٧، ٢٣٦٨، ٢٣٦٩، ٢٣٧٠، ٢٣٧١، ٢٣٧٢، ٢٣٧٣، ٢٣٧٤، ٢٣٧٥، ٢٣٧٦، ٢٣٧٧، ٢٣٧٨، ٢٣٧٩، ٢٣٨٠، ٢٣٨١، ٢٣٨٢، ٢٣٨٣، ٢٣٨٤، ٢٣٨٥، ٢٣٨٦، ٢٣٨٧، ٢٣٨٨، ٢٣٨٩، ٢٣٩٠، ٢٣٩١، ٢٣٩٢، ٢٣٩٣، ٢٣٩٤، ٢٣٩٥، ٢٣٩٦، ٢٣٩٧، ٢٣٩٨، ٢٣٩٩، ٢٤٠٠، ٢٤٠١، ٢٤٠٢، ٢٤٠٣، ٢٤٠٤، ٢٤٠٥، ٢٤٠٦، ٢٤٠٧، ٢٤٠٨، ٢٤٠٩، ٢٤١٠، ٢٤١١، ٢٤١٢، ٢٤١٣، ٢٤١٤، ٢٤١٥، ٢٤١٦، ٢٤١٧، ٢٤١٨، ٢٤١٩، ٢٤٢٠، ٢٤٢١، ٢٤٢٢، ٢٤٢٣، ٢٤٢٤، ٢٤٢٥، ٢٤٢٦، ٢٤٢٧، ٢٤٢٨، ٢٤٢٩، ٢٤٣٠، ٢٤٣١، ٢٤٣٢، ٢٤٣٣، ٢٤٣٤، ٢٤٣٥، ٢٤٣٦، ٢٤٣٧، ٢٤٣٨، ٢٤٣٩، ٢٤٤٠، ٢٤٤١، ٢٤٤٢، ٢٤٤٣، ٢٤٤٤، ٢٤٤٥، ٢٤٤٦، ٢٤٤٧، ٢٤٤٨، ٢٤٤٩، ٢٤٥٠، ٢٤٥١، ٢٤٥٢، ٢٤٥٣، ٢٤٥٤، ٢٤٥٥، ٢٤٥٦، ٢٤٥٧، ٢٤٥٨، ٢٤٥٩، ٢٤٦٠، ٢٤٦١، ٢٤٦٢، ٢٤٦٣، ٢٤٦٤، ٢٤٦٥، ٢٤٦٦، ٢٤٦٧، ٢٤٦٨، ٢٤٦٩، ٢٤٧٠، ٢٤٧١، ٢٤٧٢، ٢٤٧٣، ٢٤٧٤، ٢٤٧٥، ٢٤٧٦، ٢٤٧٧، ٢٤٧٨، ٢٤٧٩، ٢٤٨٠، ٢٤٨١، ٢٤٨٢، ٢٤٨٣، ٢٤٨٤، ٢٤٨٥، ٢٤٨٦، ٢٤٨٧، ٢٤٨٨، ٢٤٨٩، ٢٤٩٠، ٢٤٩١، ٢٤٩٢، ٢٤٩٣، ٢٤٩٤، ٢٤٩٥، ٢٤٩٦، ٢٤٩٧، ٢٤٩٨، ٢٤٩٩، ٢٥٠٠، ٢٥٠١، ٢٥٠٢، ٢٥٠٣، ٢٥٠٤، ٢٥٠٥، ٢٥٠٦، ٢٥٠٧، ٢٥٠٨، ٢٥٠٩، ٢٥١٠، ٢٥١١، ٢٥١٢، ٢٥١٣، ٢٥١٤، ٢٥١٥، ٢٥١٦، ٢٥١٧، ٢٥١٨، ٢٥١٩، ٢٥٢٠، ٢٥٢١، ٢٥٢٢، ٢٥٢٣، ٢٥٢٤، ٢٥٢٥، ٢٥٢٦، ٢٥٢٧، ٢٥٢٨، ٢٥٢٩، ٢٥٣٠، ٢٥٣١، ٢٥٣٢، ٢٥٣٣، ٢٥٣٤، ٢٥٣٥، ٢٥٣٦، ٢٥٣٧، ٢٥٣٨، ٢٥٣٩، ٢٥٤٠، ٢٥٤١، ٢٥٤٢، ٢٥٤٣، ٢٥٤٤، ٢٥٤٥، ٢٥٤٦، ٢٥٤٧، ٢٥٤٨، ٢٥٤٩، ٢٥٥٠، ٢٥٥١، ٢٥٥٢، ٢٥٥٣، ٢٥٥٤، ٢٥٥٥، ٢٥٥٦، ٢٥٥٧، ٢٥٥٨، ٢٥٥٩، ٢٥٦٠، ٢٥٦١، ٢٥٦٢، ٢٥٦٣، ٢٥٦٤، ٢٥٦٥، ٢٥٦٦، ٢٥٦٧، ٢٥٦٨، ٢٥٦٩، ٢٥٧٠، ٢٥٧١، ٢٥٧٢، ٢٥٧٣، ٢٥٧٤، ٢٥٧٥، ٢٥٧٦، ٢٥٧٧، ٢٥٧٨، ٢٥٧٩، ٢٥٨٠، ٢٥٨١، ٢٥٨٢، ٢٥٨٣، ٢٥٨٤، ٢٥٨٥، ٢٥٨٦، ٢٥٨٧، ٢٥٨٨، ٢٥٨٩، ٢٥٩٠، ٢٥٩١، ٢٥٩٢، ٢٥٩٣، ٢٥٩٤، ٢٥٩٥، ٢٥٩٦، ٢٥٩٧، ٢٥٩٨، ٢٥٩٩، ٢٦٠٠، ٢٦٠١، ٢٦٠٢، ٢٦٠٣، ٢٦٠٤، ٢٦٠٥، ٢٦٠٦، ٢٦٠٧، ٢٦٠٨، ٢٦٠٩، ٢٦١٠، ٢٦١١، ٢٦١٢، ٢٦١٣، ٢٦١٤، ٢٦١٥، ٢٦١٦، ٢٦١٧، ٢٦١٨، ٢٦١٩، ٢٦٢٠، ٢٦٢١، ٢٦٢٢، ٢٦٢٣، ٢٦٢٤، ٢٦٢٥، ٢٦٢٦، ٢٦٢٧، ٢٦٢٨، ٢٦٢٩، ٢٦٣٠، ٢٦٣١، ٢٦٣٢، ٢٦٣٣، ٢٦٣٤، ٢٦٣٥، ٢٦٣٦، ٢٦٣٧، ٢٦٣٨، ٢٦٣٩، ٢٦٤٠، ٢٦٤١، ٢٦٤٢، ٢٦٤٣، ٢٦٤٤، ٢٦٤٥، ٢٦٤٦، ٢٦٤٧، ٢٦٤٨، ٢٦٤٩، ٢٦٥٠، ٢٦٥١، ٢٦٥٢، ٢٦٥٣، ٢٦٥٤، ٢٦٥٥، ٢٦٥٦، ٢٦٥٧، ٢٦٥٨، ٢٦٥٩، ٢٦٦٠، ٢٦٦١، ٢٦٦٢، ٢٦٦٣، ٢٦٦٤، ٢٦٦٥، ٢٦٦٦، ٢٦٦٧، ٢٦٦٨، ٢٦٦٩، ٢٦٧٠، ٢٦٧١، ٢٦٧٢، ٢٦٧٣، ٢٦٧٤، ٢٦٧٥، ٢٦٧٦، ٢٦٧٧، ٢٦٧٨، ٢٦٧٩، ٢٦٨٠، ٢٦٨١، ٢٦٨٢، ٢٦٨٣، ٢٦٨٤، ٢٦٨٥، ٢٦٨٦، ٢٦٨٧، ٢٦٨٨، ٢٦٨٩، ٢٦٩٠، ٢٦٩١، ٢٦٩٢، ٢٦٩٣، ٢٦٩٤، ٢٦٩٥، ٢٦٩٦، ٢٦٩٧، ٢٦٩٨، ٢٦٩٩، ٢٧٠٠، ٢٧٠١، ٢٧٠٢، ٢٧٠٣، ٢٧٠٤، ٢٧٠٥، ٢٧٠٦، ٢٧٠٧، ٢٧٠٨، ٢٧٠٩، ٢٧١٠، ٢٧١١، ٢٧١٢، ٢٧١٣، ٢٧١٤، ٢٧١٥، ٢٧١٦، ٢٧١٧، ٢٧١٨، ٢٧١٩، ٢٧٢٠، ٢٧٢١، ٢٧٢٢، ٢٧٢٣، ٢٧٢٤، ٢٧٢٥، ٢٧٢٦، ٢٧٢٧، ٢٧٢٨، ٢٧٢٩، ٢٧٣٠، ٢٧٣١، ٢٧٣٢، ٢٧٣٣، ٢٧٣٤، ٢٧٣٥، ٢٧٣٦، ٢٧٣٧، ٢٧٣٨، ٢٧٣٩، ٢٧٤٠، ٢٧٤١، ٢٧٤٢، ٢٧٤٣، ٢٧٤٤، ٢٧٤٥، ٢٧٤٦، ٢٧٤٧، ٢٧٤٨، ٢٧٤٩، ٢٧٥٠، ٢٧٥١، ٢٧٥٢، ٢٧٥٣، ٢٧٥٤، ٢٧٥٥، ٢٧٥٦، ٢٧٥٧، ٢٧٥٨، ٢٧٥٩، ٢٧٦٠، ٢٧٦١، ٢٧٦٢، ٢٧٦٣، ٢٧٦٤، ٢٧٦٥، ٢٧٦٦، ٢٧٦٧، ٢٧٦٨، ٢٧٦٩، ٢٧٧٠، ٢٧٧١، ٢٧٧٢، ٢٧٧٣، ٢٧٧٤، ٢٧٧٥، ٢٧٧٦، ٢٧٧٧، ٢٧٧٨، ٢٧٧٩، ٢٧٨٠، ٢٧٨١، ٢٧٨٢، ٢٧٨٣، ٢٧٨٤، ٢٧٨٥، ٢٧٨٦، ٢٧٨٧، ٢٧٨٨، ٢٧٨٩، ٢٧٩٠، ٢٧٩١، ٢٧٩٢، ٢٧٩٣، ٢٧٩٤، ٢٧٩٥، ٢٧٩٦، ٢٧٩٧، ٢٧٩٨، ٢٧٩٩، ٢٨٠٠، ٢٨٠١، ٢٨٠٢، ٢٨٠٣، ٢٨٠٤، ٢٨٠٥، ٢٨٠٦، ٢٨٠٧، ٢٨٠٨، ٢٨٠٩، ٢٨١٠، ٢٨١١، ٢٨١٢، ٢٨١٣، ٢٨١٤، ٢٨١٥، ٢٨١٦، ٢٨١٧، ٢٨١٨، ٢٨١٩، ٢٨٢٠، ٢٨٢١، ٢٨٢٢، ٢٨٢٣، ٢٨٢٤، ٢٨٢٥، ٢٨٢٦، ٢٨٢٧، ٢٨٢٨، ٢٨٢٩، ٢٨٣٠، ٢٨٣١، ٢٨٣٢، ٢٨٣٣، ٢٨٣٤، ٢٨٣٥، ٢٨٣٦، ٢٨٣٧، ٢٨٣٨، ٢٨٣٩، ٢٨٤٠، ٢٨٤١، ٢٨٤٢، ٢٨٤٣، ٢٨٤٤، ٢٨٤٥، ٢٨٤٦، ٢٨٤٧، ٢٨٤٨، ٢٨٤٩، ٢٨٥٠، ٢٨٥١، ٢٨٥٢، ٢٨٥٣، ٢٨٥٤، ٢٨٥٥، ٢٨٥٦، ٢٨٥٧، ٢٨٥٨، ٢٨٥٩، ٢٨٦٠، ٢٨٦١، ٢٨٦٢، ٢٨٦٣، ٢٨٦٤، ٢٨٦٥، ٢٨٦٦، ٢٨٦٧، ٢٨٦٨، ٢٨٦٩، ٢٨٧٠، ٢٨٧١، ٢٨٧٢، ٢٨٧٣، ٢٨٧٤، ٢٨٧٥، ٢٨٧٦، ٢٨٧٧، ٢٨٧٨، ٢٨٧٩، ٢٨٨٠، ٢٨٨١، ٢٨٨٢، ٢٨٨٣، ٢٨٨٤، ٢٨٨٥، ٢٨٨٦، ٢٨٨٧، ٢٨٨٨، ٢٨٨٩،



يبدأ سامر أبو هُوَاش مجموعته الجديدة «تخيط ثوباً لتذكر» (دار الغاؤون) بالإدْهَاش، عبر فعلي

الخياطة أو الحكاية كمصدر تداع للذكريات عن الجدة والأم وحكايتهما قبل النوم، صارخاً: «أين ذهب الجميع؟»، في عملية تحريض على تمزيق صفحات من كتاب الأمكنة والوجوه، أو تأطيرها لتصير ذاكرة خارج الذاكرة، في أجمل ما يمكن أن يقوله الشعر عن الغياب: «الصور في الأدراج/ ليست/ حتى يمكن كسرها/ بنظرة واحدة.. هذه «الأمكنة التي تنتحل البشر بعد غيابهم»، تستعيد عالم الطفولة الثقيلة التي تشخ وتهرم كما البيوت، عبر تموضع الشاعر في دائرة الهم الإنساني، وكأنه في كل مجموعة منذ «الحياة تُطبع في نيويورك» (1997)، وصولاً إلى «تخيط ثوباً لتذكر» (2010)، يؤكد لنا انحيازه إلى عالم المشاغبة الطفلة، لا في نموها الطبيعي المتكامل بالعمر، بل في انقصاصها بعجزها عن بلوغ غايات هذا العمر كما لدى الآخرين.

يبدأ أبو هُوَاش القول بالشعر أولاً، ثم ينب سريماً ويثب القارئ خلفه إلى بنية رصينة متماسكة من النثر الأقرب إلى السرد

في فلسفة دقيقة مترابطة الفكرة كأنها النظرية مشغولة بنظرة، والفكرة مكتوبة بالشعر، في تكوين الشجرة وروحها في الحضور، أو جسدها في الغياب بلا الأغصان وخارج الأنوان، وكأنه استعادة الحكاية بتقصيلها الممل، يقول في الجزء الأول المعلنون باسم «إسماعيل»: «يركضون على الرمل/ باحثين عن ركن للاختباء/ متقين المطر/ بصرخاتهم العالية».

بوصفه الدقيق وتكثيفه لهذا الوصف شعراً، يشير أبو هُوَاش إلى زمنية حاضرة دوماً في لادعوية الشاعر، في تصويره لحياة طفلة للأخ إسماعيل هي نسخة سينمائية مصورة عمّا عاشه الشاعر نفسه في وحدة الحال وأحلام المُحال لطفولة فلسطينية عانت ما عانته حتى شاخت سريعاً، فالأطفال الذين يركضون على الرمل يبحثون عن ركن للاختباء، متقين المطر في كل دلالات اللفظة من سقوط وانهمار من أعلى إلى أسفل، عادة الطفل الفلسطيني الذي يولد ناظراً إلى السماء، إما معاتباً، وإما مشاغباً، وإما راصداً طائرةً رصدته هي الأخرى، واستعدت له كما يستعد لها.

مجموعة أبو هَواش هذه، ترسم ثلاثة من الخطوط المتوازية التي لا تلتقي إلا في ذاكرته، الخط الأول للأخ إسماعيل، والثاني للأب عادل، والثالث للأُم عائشة، وبين هذه الخطوط دائرتان: الأخ عادل يحتل دائرة كبرى، لأنه في الشعر يحضر كراويّة لقول ما يحمله الشاعر أو يحمله. أما الأم فهي الفكرة، والعبارة، «تخيط ثوباً لتذكر»، وهي الإطار لأن حياتها غبارٌ كثير، وفوضى وجوه غابت كما غاب عادل وغاب قلبه، الطفلان اللذان ماتا بمرض غامض مطلع الستينيات، والأم «تقيم منذ أربعين سنة في صورة مخدوشة بالأبيض والأسود وضعت بالمقلوب على سطح الخزانة».

الأم هي الصبرورة نحو الشيخوخة السريعة، التساقط أو التشظي للمرايا، مرايا الذاكرة، وهنا يتسلل أبو هَواش إلى دواخله بفراغ مخيف يملؤنا بعد أن نقع في أسر عبارته الشعرية جداً، ويدفعنا إلى القول: «تستيقظ كل صباح بعينين أقل»، كان

تكبر سنةً بعد سنة، أن تكبر مع النبات، «الزريعة»، بين يديها، شتلات البقدونس الأخضر، التي على السطح، «ويتضاءل جسمها، لتشبه الزوج والطفلين في الغياب، لأنها لم تستطع الانتصار في معركتها ضد السماء، تلك النظرة التي ألقنتها الأطفال الذين يذكّرنا بهم الشاعر وهم يتقنون المطر بصرخاتهم العالية. وهي الشجرة، ولا تحتل إلا الروح: «ليست صدفة خالصة، إذ روح الأشجار ليست الأغصان ولا الأنوان التي تنعكس تارة وتزول أخرى تحت الشمس الموزعة أرباعاً وأنصافاً ودوائر كاملة، لا نعرف بالتحديد روح الأشجار إلا من أثر بطيء وأسود يكت عميقاً وسراً»، ولأنها لا تظهر ولكن تستريح، يراها الشاعر الطفل طفلةً تتحرك في فضاء البيت، ويدرك أن الموت خطفها كما تنكسر أغصانُ للشجر، أو تتبعثر بلاطات الجي القديمة، أو كما تنتشر الأسماء والوجوه أيضاً عن الجدران، كما الحروف عن البطاقات القديمة، أو كما الموتى في نظراتهم الباردة إلى صورهم في المرأة. الدائرة – الأم هي الدائرة الصغرى / الذات التي تحيل الخطوط الثلاثة أثيراً أو ضوءاً

لا أثراً، لأنها كما المرأة أو نقطة الماء، تقع في الصمت، وتقلع في الأشياء، فهي الصانع بجهد الكادح اللاهث وراء لقمة عيشه، لأطفاله قبله، وهي العامل في زراعة البقدونس كأنه عشبة الخلود عند جلجامش: يسمّيها أبو هَواش «يد الأم الصامته على الزريعة»، أو في تربية الدجاج قبل الأطفال حتى تصير كما في الحكاية: الدجاجة والثعلب، وهي القابل لاحتمالات الحياة كلها، يصمت شبيه بحديث الجدار الحامل للأسرار كي يصير ضريحاً بالقصاصات المدفونة عميقاً في ثقبه مخافة أن تضيع: «الأم تزرع البقدونس في قوارير صغيرة/ من علب السُمّنة/ وتربي الدجاج في قن مرتجل/ ولا تتكلم إلا قليلاً..

تلك الخطوط المتوازية التي لا تلتقي، تفرض على النص الشعري انكساراً حيناً وتقابلاً أحياناً، واستدارات كثيرة تحيل هذا النص تشكلاً لغوياً يتكوّر كما طفل لدى تشكله الأول في رحم الأم، والأم محور هذا النص كما الجنين إسماعيل أو أنا الشاعر، وإسماعيل مرّة أخرى هو العارف أنه يمشي بلا وجه، وأن عينيّه اللتين قالتا مرّة كل شيء فقدتا فجأة كل شيء، باتتا صدأً على جدار. أما الأب فهو الأبعد في النص والقصّ معاً، المتأمل من بعيد كأنه الغائب، الواقع في عرض الأداء، «إيماء الأب على الكرسي» كما يسمّيها أبو هَواش، أو هو الراوي لشريط الذكريات عن حيفا وأخواتها، يجلس قبالة آلة التسجيل، يهمس كأنما لكاهن صديق، اعترافات الرحيل، في موقف المتأمل دائماً، الناهب بهدوء إلى نومه. دوره استعادة شريط الذكريات عن فلسطين، أو بعدها في الهجرة القسرية إلى لبنان؛ ذاك الشمال عند محمود درويش، فذاكرة الأب ألم النكبة واجتماع الرمز في شخص الشيخ – الحكاية: «يحكي عن انكسارات أهله/ عن أبيه الأفقر والأقل تدبيراً بين أخوته/ عن أخيه الذي قتل في النكبة/ وعن أمّه التي من أجله/ عملت شغالة في البيوت/ كلما تذكر أمّه/ التمتعت عيناها/ ونبض شريانٍ غائرٌ في جبهته».

## ضجر رولا الحسين



### سهي شامية

تكتب الشاعرة اللبنانية رولا الحسين في مجموعتها الجديدة «تحتي» (دار الغاؤون) ضَجْرَها، بلغة سيّالة عذبة، مفعمة بدمها الأنثوي الخاص، لا تستصعب أن تكون قصيدة ومضة، كما لا تنهّب أن تكون قصيدة طويلة. ضجر الشاعرة هنا يستوعب كل ما تريد قوله، من حب وحزن وسخرية وفلسفة حياتية.

البساطة العميقة التي تسمّ أسلوب رولا الحسين تجعلنا نعتقد أحياناً بأن ديوانها أشبه بدقتر يوميات صغير لا تسجّل فيه إلا اللقطات اليومية العادية ذات الصبغة الجمالية والشعرية. هي قصيدة اليومي بكل ما فيه من التقاطعات وتأمّلات سريعة. في قصيدة تحمل اسم «عصر يوم أحد، تقول رولا الحسين: «جلس على الكنية المقابلة/ تقرأ في كتاب/ أتلمّص عليك/ وأنت ترتدي كنزتك الزرقاء/ بكمّيها المرفوعين/ ترفع فنجان القهوة/ دون أن ترفع عينيك/ ذبابة تحدّق مثلي/ في يدك الحنطيّة/ والشعر الخفيف الذي يغطيها/ تضع يدك على ذقنك/ لم تحلق منذ يومين/ يعجبني ذلك... فلا تقطّب حاجبيّك، إلى أن تقول: «أدير لك ظهري/ حاجة عنك نور النافذة/ الذي يخترق فستاني الأبيض/ مظهرًا ظلّ ما يُخفيه تحته/ ... أعرف ذلك/ فالذبابة لا تزال على يدك/ التي تأكل خصري الآن».

إشراقات جميلة هذا الديوان. باقة من الصور الرشيدة واللحظات الخاطفة. الكثير من الكسل الجميل، والكثير من الأسئلة الجذّابة والاقتراحات اللامبالية. هذا الديوان، وهو الثاني لرولا الحسين، إضافة مهمة إلى تجربتها الخاصة، وإلى مجمل التجربة الشعرية الشابة في لبنان.

الإثنين 1 شباط 2010

## الغاؤون

تكتب الشاعرة العراقية منال الشّخ ما يعصف بعوالمها السريّة من هواجس حازة وفائرة، تجاهر بها، وترتطم بما تتركه بين يديها من جموح، تلك التي تنتفلت منها نزقة لتتحول نداءً داخليا، يستغرقها بنوع من الشغف والتشهيّ العالق بشفراته المفتوحة والغائمة للجسد والمكان واللذة. تحتفي بالعالم من خلال احتفائها بالجسد، الاحتفاء غير المهادن، المشغول بالعزلة والتنكّر والمزيد من التشهيّ المباح، والمزيد من التفاصيل التي تكشف عن قدرة الشاعرة في أن تضع نضها بمثابة الاعتراف الفاضح إزاء ما يحوطها من ظلال عالية للعزلة، وصور تحتشد بكل ما يدفعها إلى الإفراط بارتكاب لعبة القبض على الجسد لغويا. هذه اللعبة تدفعها أيضا إلى الإيهام بملاحقة المعنى عبر الاستطراد الوصفي الحسّي، وعبر كتابة ما يمكن أن تستعيد به اللذة

الغائبة، لدّة الإشباع المجهض المسحوب من حينز هذا المعنى إلى حينز الرؤيا المكتشوف على لعبة التأمل وإفراط الوصف... في مجموعتها الشعرية الجديدة «بالنقطة الحمراء تحت عينه اليسرى» (دار الغاؤون)، تبدو هذه الكتابة وكأنها رغبة عارمة لاستبطان التوغل العميق

في الجسد، الجسد الذي يرى بنقطته الحمراء، الجسد الذي يتسع للاحتواء والاعتراف والتجاوز، مثلما يتّسع للطرد والخطيئة، إذ تلتقط منال الشّخ عبر شفرته الضيّقة المشغولة (ما يبدو تحت عينه اليسرى) كلّ ما يجول في عوالمها من صخب حسّي، تفتح له مساحات بوح شاسعة، تقف عنده ميلولة ومدفوعة إلى المزيد من الاعتراف، مأخوذة بما يتلاحق أمامها من اندفاعات شرهة للتخيّل عبر ما يتبدّى فيه من الاستعادة، والتشهيّ عبر ما يدفعها إلى انتهاك كينونته.

هذا التلاحق الاستعادي، استعادة الجسد عبر الصورة اللغوية، تتبعه استعادات ثانوية، تلك التي تبدو وكأنها لعبة الشاعرة بامتياز، إذ تلامس فيها هواجسها؛ مسكوتها العميق؛ «بوجهه المثّلثي الصغير/ بخطوط جبينه الأربعة المتعرّجة/ كأنها أمواج بحر يدك/ التي تأكل خصري الآن».

هارب من تعاليم أب/ بالنقطة الحمراء تحت عينه اليسرى / بالشفاها التي بللها

السكوت....

نقرأ قصائد منال الشّخ فننتعرّف إلى احتداماتها العميقة، ونثود مع طراوة لغتها المسكونة بالتشهيّ والتفجّع إلى لحظات حميمة سخية في تدفقها. ففي

قصائدها الأولى تبدو وكأنها تكتب لذّتها الغائبة، اللدّة الفتشية التي تنحل في شفرات غائمة (الجنرال، وجهه المثّلثي الصغير، كابتن بلاك) والتي تؤشر بالمقابل عزلتها؛ عزلة الذات في المنفى والجسد والتسمية. والتي لا تنتكّر لها الشاعرة، فهي تستيعدها في أكثر من قصيدة، تتخفف بها أحيانا من التوتر المتفوّت بالتذكّر ورتاء الأشياء المألوفة، لكنها المفارقة في آن واحد: «ومن الحزن ما يكفي لأكون قبلةً فارّة في الزحام/ لديّ من الجوع ما يكفي لأعلن حالة الإفلاس مناسبة للتناول البشري/ لديّ من الأمواج ما يكفي لإغراق سفنك الخارقة لقوانين الحياة/ ومن الدماء ما يكفي لأحيض عوضا عن نساء القرية لئمة سنةً قادمة/ ومن العزلة ما يكفي لأن أذمّ دائما تلك الطرقات على باب الجيران».

والقصائد الأولى تنشغل أيضاً بتوظيفها البنية الأسطورية في النص المقدّس في الكتاب «في البسده كان الجنرال، وفي اليوم السابع عندما وضع القلم جانباً وأستوى على العرش، و«رواه عابري، مثلما تنشغل بتوظيف الميثولوجيا الشعبية للإيحاء الجنسي في الموروث العراقي «تقتل يهودي كل ليلة.. وهذه الوظائفية أسبغت على القصائد نوعاً من الطراوة التي تجعلها وكأنها احتفال سرّي بالجسد، ملامسة خفاياها، أسرارها، خطاياها في الفواية وفي الخروج على حرائق المكان إلى سحر اللغة ومخيالها العصيّ.

والقصائد الأخرى في المجموعة، على بدءاً من قصيدتها الطويلة «على منصّة جسدك المحموم» وانتهاء بقصائدها القصار، لا تكتفي بالترجيع وتلمّس جيّشان مشاعرها إزاء عالم يصيبها بالذهول والنفي والفقدان، بل تندفع باتجاه ما يجعلها أكثر شوبة في التأمل، وبما يمنح قصائدها الكثير من الانفعال والاحتجاج والتمرد دونما أي دعة، لأن هذه الكتابة تختزن الكثير من مشاعر التوتر والسخط، وتتوق مثلما هي الرغبة في إباحة الجسد الحسّي والجسد اللغوي إلى لحظاته الفارقة، واستعاراته الباذخة.

منال الشّخ تستدعينها في قصائدها العميقة إلى نوبات عاتية من المرأة، والتماهي مع لدّة هاربة، لكنها تحوس تحت جلودنا الناتئة بالفضائح والهاثافات.

منال الشّخ تستدعينها في قصائدها العميقة إلى نوبات عاتية من المرأة، والتماهي مع لدّة هاربة، لكنها تحوس تحت جلودنا الناتئة بالفضائح والهاثافات.

منال الشّخ تستدعينها في قصائدها العميقة إلى نوبات عاتية من المرأة، والتماهي مع لدّة هاربة، لكنها تحوس تحت جلودنا الناتئة بالفضائح والهاثافات.

منال الشّخ تستدعينها في قصائدها العميقة إلى نوبات عاتية من المرأة، والتماهي مع لدّة هاربة، لكنها تحوس تحت جلودنا الناتئة بالفضائح والهاثافات.

قصائدها الأولى تبدو وكأنها تكتب لذّتها الغائبة، اللدّة الفتشية التي تنحل في شفرات غائمة (الجنرال، وجهه المثّلثي الصغير، كابتن بلاك) والتي تؤشر بالمقابل عزلتها؛ عزلة الذات في المنفى والجسد والتسمية. والتي لا تنتكّر لها الشاعرة، فهي تستيعدها في أكثر من قصيدة، تتخفف بها أحيانا من التوتر المتفوّت بالتذكّر ورتاء الأشياء المألوفة، لكنها المفارقة في آن واحد: «ومن الحزن ما يكفي لأكون قبلةً فارّة في الزحام/ لديّ من الجوع ما يكفي لأعلن حالة الإفلاس مناسبة للتناول البشري/ لديّ من الأمواج ما يكفي لإغراق سفنك الخارقة لقوانين الحياة/ ومن الدماء ما يكفي لأحيض عوضا عن نساء القرية لئمة سنةً قادمة/ ومن العزلة ما يكفي لأن أذمّ دائما تلك الطرقات على باب الجيران».

والقصائد الأولى تنشغل أيضاً بتوظيفها البنية الأسطورية في النص المقدّس في الكتاب «في البسده كان الجنرال، وفي اليوم السابع عندما وضع القلم جانباً وأستوى على العرش، و«رواه عابري، مثلما تنشغل بتوظيف الميثولوجيا الشعبية للإيحاء الجنسي في الموروث العراقي «تقتل يهودي كل ليلة.. وهذه الوظائفية أسبغت على القصائد نوعاً من الطراوة التي تجعلها وكأنها احتفال سرّي بالجسد، ملامسة خفاياها، أسرارها، خطاياها في الفواية وفي الخروج على حرائق المكان إلى سحر اللغة ومخيالها العصيّ.

والقصائد الأخرى في المجموعة، على بدءاً من قصيدتها الطويلة «على منصّة جسدك المحموم» وانتهاء بقصائدها القصار، لا تكتفي بالترجيع وتلمّس جيّشان مشاعرها إزاء عالم يصيبها بالذهول والنفي والفقدان، بل تندفع باتجاه ما يجعلها أكثر شوبة في التأمل، وبما يمنح قصائدها الكثير من الانفعال والاحتجاج والتمرد دونما أي دعة، لأن هذه الكتابة تختزن الكثير من مشاعر التوتر والسخط، وتتوق مثلما هي الرغبة في إباحة الجسد الحسّي والجسد اللغوي إلى لحظاته الفارقة، واستعاراته الباذخة.

منال الشّخ تستدعينها في قصائدها العميقة إلى نوبات عاتية من المرأة، والتماهي مع لدّة هاربة، لكنها تحوس تحت جلودنا الناتئة بالفضائح والهاثافات.

منال الشّخ تستدعينها في قصائدها العميقة إلى نوبات عاتية من المرأة، والتماهي مع لدّة هاربة، لكنها تحوس تحت جلودنا الناتئة بالفضائح والهاثافات.

منال الشّخ تستدعينها في قصائدها العميقة إلى نوبات عاتية من المرأة، والتماهي مع لدّة هاربة، لكنها تحوس تحت جلودنا الناتئة بالفضائح والهاثافات.

منال الشّخ تستدعينها في قصائدها العميقة إلى نوبات عاتية من المرأة، والتماهي مع لدّة هاربة، لكنها تحوس تحت جلودنا الناتئة بالفضائح والهاثافات.

العرب الجديدات. فقبل أيام صدر، مع ديوان سمر دياب، ديوان لمنال الشّخ وديوان لرولا الحسين (الغاؤون)، وقيلها بقليل صدر ديوان لرنا التونسي (ميريت)، وقيلها دواوين لرنيم ضاهر ولمياء مقدّم ولميس سيدي وهيلدا إسماعيل (دُور نشر مختلفة). نحن أمام حالة استثنائية لهذه الشاعرة الموهوبة غير مهمومة بلقب «شاعرة»، ولكأنما هي تكتب لنفسها ومزاجها ووحدتها، وربما لبقائها بعيدة عن الوسط الأدبي العربي (قليل النزاهة). بل لكأنني أرى في عنوانها شيئا من هذا القبيل: «هناك عراك في

الخارج». عراك (في الخارج) ولا يعنياها. عراك تسمعه لكنها تتابع عملها بصمت بعدل المزاج. ربّما تأويلات كهذه كثيرة وثقيلة على تجربة سمر دياب، على تجربة أولى لشاعرة متمردة لا تعرف عنها سوى هذا الديوان مع بعض الأخبار التي نقرأها على صفحاتها الخاصة في «فيسبوك». «لست رحا في رأس أحدهم أنا لست أيضاً رَمَقاً واقفاً ينتظر آخره لكني مع ذلك جميلة – جدّاً – وأنا أدلّي من فرج الأرض رأسي في الخارج يتأمّل العالم وقدماي في الداخل تركلان أخوتي».

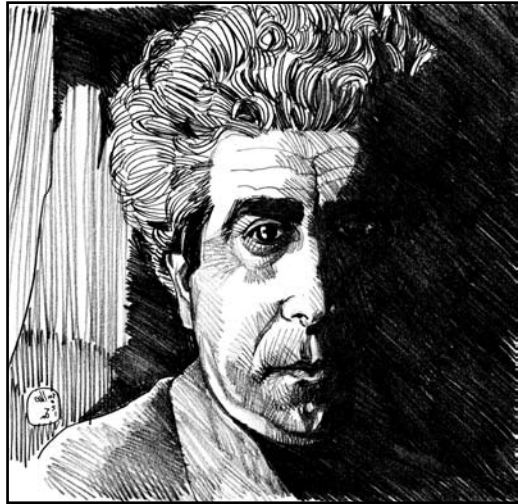
لستُ بصدد كتابة قراءة نقدية لديوان سمر دياب، فسأترك هذه المهمة للآخرين، لكني أرغب في تسطير كلمة صغيرة، كلمة حقّ بمواهب شاعرات العرب الجديدات. فقبل أيام صدر، مع ديوان سمر دياب، ديوان لمنال الشّخ وديوان لرولا الحسين (الغاؤون)، وقيلها بقليل صدر ديوان لرنا التونسي (ميريت)، وقيلها دواوين لرنيم ضاهر ولمياء مقدّم ولميس سيدي وهيلدا إسماعيل (دُور نشر مختلفة). نحن أمام حالة استثنائية لهذه الشاعرة الموهوبة غير مهمومة بلقب «شاعرة»، ولكأنما هي تكتب لنفسها ومزاجها ووحدتها، وربما لبقائها بعيدة عن الوسط الأدبي العربي (قليل النزاهة). بل لكأنني أرى في عنوانها شيئا من هذا القبيل: «هناك عراك في

الخارج». عراك (في الخارج) ولا يعنياها. عراك تسمعه لكنها تتابع عملها بصمت بعدل المزاج. ربّما تأويلات كهذه كثيرة وثقيلة على تجربة سمر دياب، على تجربة أولى لشاعرة متمردة لا تعرف عنها سوى هذا الديوان مع بعض الأخبار التي نقرأها على صفحاتها الخاصة في «فيسبوك». «لست رحا في رأس أحدهم أنا لست أيضاً رَمَقاً واقفاً ينتظر آخره لكني مع ذلك جميلة – جدّاً – وأنا أدلّي من فرج الأرض رأسي في الخارج يتأمّل العالم وقدماي في الداخل تركلان أخوتي».

## سامر أبو هَواش ممزّقاً كتاب الأمكنة

### سامح كفوش





## جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

### يكتبها

### شوقي عبد الأمير

في نثر بودلير، حتّى «الشعري» منه كما في «مشردّ باريس»، أو

في مراسلاته وبعض المقالات، تنعكس صورة نادرة لقلقه واحتداه في مواقفه من حقائق الوجود والحياة اليومية. وفي

إصدار أخير («بودلير أقوال مأثورة»، دار «أرليا»، اختارها وقدم لها ريمي ديهارت) تقدّم المكتبة الفرنسية وجهاً جديداً لبودلير يتضمنّ نصوصاً وقصوصاً من هذه الأقوال:

ليس كبيراً بين الرجال إلّا الشاعر والقديس والجندي.

الرجل الذي ينشد والرجل الذي يبارك والرجل الذي يضخّي، وما تبقى للسياسة.

من منّا، خلال أيام طموحه، لم يحلم بالمعجزة في العثور على نثر شعري موسيقيّ بدون وزن ولا قافية، نثر مرّن ومدعوك بشكل كافٍ ليُجاري الحركات الإيقاعية للروح والتموجات الحلميّة وانتفاضات الضمير.

الإيقاع ضروري لتطوير فكرة الجمال الذي هو الهدف الأكبر والأنبيل للقصيدة.

الموسيقيّ تحفّر في السماء.

الموسيقي الحقيقيّة هي التي تقترح أفكاراً متشابهة في عقول متباينة.

يقول مؤلّفو الأغاني – الشعراء – إن اللذة تجعل الروح طيّباً والقلب ضعيفاً.

لا يوجد إلّا الشعراء ليفهموا جيّداً الشعراء.

القلب يؤوي العشق والقلب يؤوي الإخلاص والجريمة لكن الخيال وحده يؤوي الشعر.

جماعيّ وفرديّ صفتان متعادلتان ومتقابلتان يمكن أن تحلّ أحدهما مكان الأخرى بالنسبة إلى الشاعر المنتج والفاعل.

إن من لا يعرف كيف يملأ وحدته بالآخرين لا يستطيع أن يكون وحيداً بينهم.

الشعر والتقدّم طامحان يكرهان بعضيهما بشكل غريزيّ وعندما يلتقيان في طريق واحدة لا بدّ من أن يخدم أحدهما الآخر.

يتمتّع الشاعر بهذه الخصوصية التي لا مثيل لها في كونه يستطيع، حسب إرادته، أن يكون نفسه وشخصاً آخر. مثل تلك الأرواح الجوّالة التي تبحث عن أجساد... يمكنه أن يدخل متى شاء في شخصية أيّ كان.

فقط بالنسبة إليه كل شيء شاعر وإذا كانت هناك بعض الأمكنة تبدو مفضلة فذلك لأنّها من وجهة نظره، لا تستحقّ الزيارة.

الشعر ليس الهدف المباشر للرسم؛ عندما يختلط الشعر بالرسم لا يطلب العمل الفني أكثر من ذلك لكنه لا يمكنه أن

يغطّي نقاط الضعف في الرسم. البحث عن الشعر قصداً داخل اللوحة هو أفضل طريقة لعدم العثور عليه. يجب أن يأتي الشعر في غفلة عن الرسّام. إنه نتيجة الرسم ذاته لأنه نائم في روح الرسّام والعبقريّة تكمن في طريقة إيقاظه.

لا يمكن أن تعيش إذا لم تأكل خبزاً لثلاثة أيام. ولكن بدون شعر لن تعيش قط. أولئك الذين

بينكم يقولون عكس ذلك مخطئون فهم لا يعرفون أنفسهم.

إلهي، امْنَحني هبتك في أن أنتج بضعة أبيات جميلة تثبت لي أمام نفسي بأنني لست آخر الرجال ولست أقل مكانة من أولئك الذين أحترهم. رموزاً للحداد والألم.

عندما تنقرض حضارة يكفي العثور على قصيدة

من نوع خاص كي نستطيع اكتشاف الحلقة المفقودة التي يمكنها إقامة سلسلة التواصل بين الأجيال.

هذه المدن الرائعة حيث المبانى الأنيقة المتدرّجة كديكور، هذه المراكب الجميلة التي يهددها الماء في الخلجان في حالة من الكسل المشبع بالحنين التي تبدو وكأنّها لسان حالنا الذي يقول: متى نرحل صوب السعادة؟

كلّما كان الروح طموحاً ورقيقاً أبعدته الأحلام عن الممكن.

كل رجل يحمل في كيانه كميّة من

الحشيش الطبيعي الذي يَرحّح ويتجدّد بشكل دائم.

كل أدب مُشتقّ من الخطيئة.

أن تكون شخصاً مفيداً هو ما بدا دائماً لعينيّ شيئاً كريهاً.

ما يُسكر في الذوق الرديء هو المتعة الأرستقراطية في عدم الرضى.

أن تُقر بأن تُكرّم وأن تُمنح جوائز يعني أن تعترف للدولة أو للأمير بأن يحكم عليك، أن يُشرّفك.

كل ثورة من لوازمها الطبيعية مجازر الأبرياء.

يبدو أن الطبيعة تمنح مزاجاً وطاقّة علوية لأولئك الذين تريد أن تستخلص عبرهم الدلالات الكبرى، كما تمنح حيوية قوية للأشجار التي تريد لها أن تكون رموزاً للحداد والألم.

كل شيء عدم إلّا الموت. إن طعم الموت كان مهيماً في أعماقي بشكل متزامن مع طعم الحياة.

تمتعت بالحياة بمرارة. لديّ بضعة قرون من العمر ذلك لأنه يبدو لي أنني كنت أعمل وأفكر في عصور مختلفة.

من يستطيع أن يدحضني؟

في حداد الفقراء، دائماً ثمة شيء ناقص. غياب في الهارمونيا يجعله دائماً أشدّ حزناً، فهو مُجبرٌ على أن يُقترّ في ألمه أما الغنيّ فيحمل حزنه كاملاً مكتملاً.

اللعاب! هذه المتعة الما فوق بشرية.

«القصيدة الملعونة»، «جسد»، «بنات»، ثلاث مجموعات شعرية للشاعر اللبناني الراحل جوزف نجيم، أهدانا إياها. مشكوراً، الشاعر أدونيس، بفرض الإضاءة على تجربة هذا الشاعر المستحقّ وانصافه. والعاوون، إذ تشكر للصديق أدونيس هذه اللقطة، لا تجد أفضل من شعر جوزف نجيم للتعريف به، لذلك انتخبت لقراءتها، من المجموعات الثلاث، بعضاً من هذا الشعر الذي وقفه صاحبه على جسد المرأة؛ لهما ودماً وحليياً. وقد انتخبنا من هذا الشعر النصّ الكامل «القصيدة الملعونة» (1970) التي نشرها نجيم في كتاب مستقل مزين برسوم عاريات للرسم جوزف عطالله.

تهوي عليّ وتخفقُ لمسّ كأنفاس الصلابة غريبانة تتألقُ صرعتُ أساطير الضياء فكلّ عضو مشرقُ باشرتُها متلاصقين كأننا لا نلصقُ تشمتُ بل تحتدّ في الإقبال بل تتمزّق وتزيغ عمّا يشتهي منها الذماب فتزلّق وتعود عن زيغ إلى ما تشتهيهِ فتعلقُ إن جمعتُ أو طوَّعتُ أنحطّ أو أتسلّقُ عجلان يُغريني تان مانتع فلادققُ ويروقها في اللعب أن تلذّ بعد فترمقُ ودتّ لو أن اللغبُ إذ ترنوله يتدوّقُ فيلفها سرف من السعد العجيب فتطرقُ جسد لها جسد وفي مجد التهتّك معرقُ في كل ما تبغي تطيشُ وفي البُغي تتعمّقُ شبقٌ يحيرها فكل فضيلة بي تشبّقُ تسعى فأسعى بالحراك وتستعيد فأرشقُ فتعجلُ الهزّ الأعزّ فاستميتُ وألحقُ فتحنّني وتبهنّني فخبّ الكلام فأصعقُ فيطيطُ وهي تغيبُ مثلي أننا نتطلقُ مهجّ من الطيب المدمى في دمسي تتدفّقُ فيعبّ حتّى يستبدّ به الحنين فيشهوّقُ لا الخمر لا ملح المياه ولا الضباب الأزرق خدرٌ من الدنس المصفيّ والزمان يُعتقُ فاروخ في ما أستبجحُ ولا أعني ما أنشّقُ ويدي تنافسها يدي قطعاً لما لا يُلغى وتراهما وتحبّ بَرْداً منهما يترقرقُ وإلى مخابئ سحرها تهديهما فتوَفّقُ



خجل التماذي يُغلّقُ يا تاج ساقياها ولا بكرٍ لغيرك تُخلّقُ من مخمل الفردوس تزهري بالجمال وتورقُ كالبهجة السمحاء تُندي كالخطيئة تحرقُ ريباك طول العمر والعمر اشمأّم يسرقُ بوركتُ فالاشواق في حرمانها بك تعبُ قامت لنادتُ تعتلي ومثت لنادتُ تمشّقُ فالصدرُ نهج متعبُ يُغفي ونههذ يقلقُ نهذان معبودان إن كانت نهوّد تعشقُ يتناديان إلى اللقاء على قليل يفرقُ نهذ على إيماضة من عجزه يتأنّقُ ويُطلّ نههذ للهوان

### زينب عساف

بياضُ كان قصيدة مكان الكلمات البسيطة حول الحب والغيرة والجنة والنار والأسود والأبيض في هذا المكان الذي زارته محبة ناقد قاسي القلب أنا مضطّرة لكتابة أشياء أكثر نضجاً أنا مضطّرة أن أتذكر لطفولة أحرقي وتيهها البريء لأنني كبرت كما قالوا والنضج طلاء الألم باللغه.

عند باب المتجر هناك وقف برجله الوحيدة كمالك حزين كان يشبه «الله أكبر» تتردد في صباح قرية نائية أو حزناً متيقناً ينبعث من موسيقى الأجراس الصينية لم يقل كلمة بل رفع بقبضة مشدودة كأساً بلاستيكية كأسه الفارغة صغعت كثيرين في نظرتهم فاستداروا ألقوا له بمعادن الأرض والتقطوا ابتسامته الجارية على الرصيف ثم دخلوا الدنيا مرتاحي الضمير وكانت ثماراً وصدورٌ صبابا عارمة في انتظارهم.

قصيدة جافة تُصاب اللغة بداء المفاصل أيضاً مع الوقت تبدأ بالأزيز المؤلم كباب عتيق ونمزج بينها أحياناً لإلقاء التحية أو لنذعي انتهاك قصيدة.

امرأة عائدة من سهرة هل أعلم كم سيراكم الليل والثلج على جنتي؟ تلك التي قال رجال كثر إنها فاتنة والتي لفتتها بالحريز حيناً وبالخيش والحرمان أكثر؟ ها إني أسحب لغتي من نفسها كمن يستخرج شعرة من عجين من المرأة أطلت عليّ امرأة قتلني حزن عينيها بوجه أخرس وعينان لم تحتفظا بما مرّ بهما من مشاهد كانت نصف قديسة ونصف عاهرة كانت بينّ وبينّ وطالبتها بالوضوح رأيت خلفها ضحكات نساء ساذجة الحنان اصطدمت بالزجاج وماتت كان الخلف عواطف يابسة والأمام عواطف متجمدة كان كل شيء في وضعه الأيقوني؛ الآيات العربية المقدسة الأفكار العارية الهاربة من اللغة الحب الباذخ والكره المدوي لم يبق سوى الصمت الأعماق الذي يلي سهرة عادية.

## جوزاف

## نجيم...

## هدية

## أدونيس



## ولاوله هو

## فاضل السلطاني

حمد مطر، اختُطف من أحد شوارع القاهرة العام 1990. ومن هناك ( كيف؟) إلى سجن أبو سليم الرهيب. لن أطيل عليك الحكاية. وصلت رسالتان منه العام 1996 وبخط يده ذكر فيهما أن الشرطة المصرية السرية اختطفته من الشارع وسلّمته إلى السلطات الليبية. إنه حيّ إذا. لكن في العام نفسه حصلت المجزرة التي لا بد من أنك سمعت بها: 1200 إنسان في سجن أبو سليم تمّت تصفيتهم في لحظات. هل كان أبو هشام ضمنهم؟ لك أن تتصوّر رعب هذا السؤال، واللايقين المدمر الذي يسحق العائلة منذ العام 1996 حتّى الآن. ولحسن الحظ، قال أحد السجناء، الذي أطلق سراحه حديثاً بعد عشرين سنة أمضاها في ذلك السجن، أنه رأى الأب، وهو حيّ يرزق. هذا ما أكّدته أيضاً منظمة مراقبة حقوق الإنسان «هيومان رايتس ووتش». هناك أمل إذا. هشام متمسك حتى النخاع بهذا الأمل، وهو لا يريد سوى شيء بسيط جداً. إنه يريد أن يعرف ماذا حدث لأبيه. ومن أجل ذلك، يشنّ حملة كبيرة في الصحف البريطانية والعالمية، وقد تضامن معه، في رسالة وُجّهت إلى الحكومة البريطانية، أكثر من 200 كاتباً أغلبهم معروف على مستوى العالم كله، ولا شك في أنك تعرفهم جيّداً، وسأذكر لك أسماء بعضهم: جي . أم. كويتري (نوبل

2003)، وول سوينكا (نوبل 1989)، أورهان باموك (نوبل 2006)، مارغريت ايتوود (بوكر 2000)، سلمان رشدي (بوكر 1981)، كوزو ايشيغورا (بوكر 1989)، أيان ماكوين (بوكر 1998)، أندرو موشن (شاعر البلاط البريطاني السابق)، آن دوفي (شاعرة البلاط البريطاني الحالية)، السير ديفيد هير الكاتب المسرحي الشهير، الفاريس الشاعر والناقد المعروف، وعشرات غيرهم من الأسماء اللامعة. وكان عنوان رسالتهم إلى ديفيد ميليباند وزير الخارجية البريطاني بسيط جداً: «أسأل ليبيا عن مطر، يا مستر ميليباند». ويمكن أن أحوّر هذا العنوان قليلاً لأخفف عليك المهمة. يمكن أن تخاطب العقيد بالزميل أيضاً (ألم يُصدر مجموعتين قصصيتين؟)، فتقول له: سيادة العقيد والزميل. عندنا زميل يُقال إن أباه معتقل في أحد السجون الليبية. وأكد أن اعتقاله لم يكن اعتباطاً. وبالتأكيد إنه يشكّل خطراً على الأمن القومي الليبي. لا أريد أن أتدخل في هذه القضية الخطيرة. لكن ابنه، وهو زميل لنا في مهنة الأدب، يريد أن يعرف فقط إن كان أبوه ميتاً أو حياً. إنه لا يريد شيئاً آخر. هل مطر ما يزال حياً أم ميتاً؟ سؤال بسيط تستطيع أن تلقي به، بعد استلام الجائزة بالطبع، وبعد أن تضع الشيك في جيبك. مبروك مرّة أخرى.

غويتسولو التسكّع في شوارع مراكش. دعنا منه ومن أسبابه السياسية والأخلاقية. ولنعد إلى طليي البسيط. عندي صديق كاتب – وهو بالمناسبة، مخدوع أيضاً مثل غويتسولو بالاعتبارات السياسية والأخلاقية لكنه يبقى بالطبع زميلاً لنا في مهنة الكتابة والأدب ويستحقّ المساعدة – فقد أباه منذ كان في التاسعة عشرة من عمره، وهو الآن في الأربعين. وقبل أن استمرّ لا بدّ من أن أقدم لك خلفية مناسبة عن «حيثيات» طليي. إنه متعلّق بالروائي هشام مطر، الذي رُشّح قبل سنتين لجائزة «بوكر» البريطانية – وليست جائزة «بوكر» العربية التي بتّ تكرها – ضمن القائمة القصيرة لعام 2006، وحصلت على «جائزة الكومنولث للأدب الأوروبي وجنوب آسيا» كأفضل رواية أولى، وكذلك جائزة «الجمعية الملكية للأدب»، وتُرجمت إلى أربع عشرة لغة. وهذه الرواية لا تتحدّث عن أي شيء سوى عن لوعة طفل يتّمه القذافي مبكراً جداً، وحول حياته إلى كابوس متنقل بين المنافي، بانتظار الأب المفقود منذ أكثر من عشرين عاماً. إنه ما يزال محتفظاً بمعطف للأب، وما يزال يحنّ، وهو في الأربعين، إلى حضنه. إنه اليتيم يا صاحبي. وأعتقد أنك سمعت باسم الأب أيضاً، فقد كان لاجئاً سياسياً في القاهرة، وهو ليس كأني لاجيء. كان جنرالاً في الجيش حين كان القذافي عقيداً، قبل أن يصبح رئيساً مدى الحياة. هذا الأب، الذي اسمه جاب الله



وبعد كل فضائح الجوائز التي طاولته، من "جوائز الدولة التقديرية" إلى "صموئيل 39" إلى "البوكر"... جابر عصفور يفوز بجائزة "القذافي"

## في الأسواق...

سائل  
العصفور  
لتنظيف  
الأطباق  
والجوائزرسالة إلى  
جابر عصفور

أهنتك، أولاً، على منحك «جائزة القذافي العالمية للأدب»، وبخاصة على الـ 200 ألف دولار أميركي، قيمة الجائزة. وأرجو أن يساعدك هذا المبلغ على التفرّغ لأبحاثك في قضايا الحرية والتنوير وحقوق الإنسان، بدل تضییع الوقت في المهرجانات الثقافية، وأروقة الجامعة، وصداع الترجمة. وهي بركة هبطت من السماء على يد القذافي المباركة لتستقرّ بين يديك بعدما تعبت كثيراً في «تنمية الفكر الأدبي، وحركة التنوير لإعلاء قيم الحرية والتقدم»، كما جاء في حيثيات الجائزة، وهي حيثيات تنطبق عليك كل الانطباق، كما عبّرت أنت في إحدى مقابلاتك الأدبية، وما أكثرها هذه الأيام، خاصة بعد إعلان جائزة «بوكر»، وجائزة «القذافي»، فنلت لقب «ملك الجوائز» بكل جدارة.

أهنتك مرّة أخرى، وأرجو أن تسمح لي بطلب بسيط جداً يتعلّق بأحد أصدقائي. لا، لن أسبّب لك أي إحراج، ولن أفسد عليك فرحتك التي لا تسعها الدنيا بطلباتي. لن أطلب منك، وأنت تتسلّم الجائزة من القذافي، أن تنظر لتتأكد أن ليس هناك دم على يديه، على الأقلّ خشية أن تتسرّب قطرة دم إلى قميصك الأبيض وأنت في عرسك الكبير. لن أطلب منك ذلك،

لأنني أعرف أنك لا تستطيع أن ترى الدم على يديه. إنك لا تستطيع ذلك، لأنك لا تريد أن ترى، كما فعل من قبل زملاء لك لم يروا الدم على يد صدام حسين، وهم يتسلمون جوائزهم الثمينة، ولم يسمّعوا أنين أمّهات القتلى وأبائهم على يديه. وربما لم يروا يدي صدام أساساً، فقد كانت عيونهم تحدّق في تلك الشيكات الساحرة، وهم غير مصدّقين.

لن أطلب منك، أيضاً، أن تسأل القذافي عن قيم الحرية والتنوير في بلاده، التي أكّدت عليها حيثيات جائزته، باعتبارك مدافعاً عنيداً عنها، ولا عن مئات المعتقلين منذ سنوات طويلة، ومنهم زملاء لك في مهنة الكتابة اللعينة، من دون توجيه أية تهمة لهم، دعك عن المحاكمة. كيف يمكن أن أطلب منك ذلك، فأحرمك من 200 ألف دولار؟ مستحيل أن تبلغ بي الحماسة هذا الحدّ. لا، لن أفعل ذلك، لأنني أعرف أيضاً أن حصافتك ستمنعك من طرح هذا السؤال النافل، والا سترتكب فعلاً أحمقاً لا يقلّ حماقة عن فعل خوان غويتسولو الذي رفض جائزة «القذافي» لسبب تافه حاول أن يبرزه بقوله «لأسباب سياسية وأخلاقية وانسجاماً مع قناعاتي ومواقفي المناصرة لقضايا العدل قرّرت رفض جائزة القذافي العالمية للأدب». وهكذا ترى أنها أسباب تافهة كما قلت لك، خاصة إن مبلغ الجائزة كان سيوفّر على